

– PHD- ÉRTEKEZÉS –

A FÉNY RETORIKÁJA
A TECHNIKAI KÉPEK SZEREPE MÁNDY IVÁN ÉS MÉSZÖLY MIKLÓS
MUNKÁIBAN

SÁGHY MIKLÓS

TÉMAVEZETŐ:

DR. FRIED ISTVÁN

SZEGED, 2006.

Tartalom

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	3
ELŐSZÓ.....	5
BEVEZETÉS: A MEDIÁLIS KÖZVETÍTÉS SZEMPONTJAIT ELŐTÉRBE HELYEZŐ FILMSZERŰSÉG	18
Medialitás, médium, apparátus	19
A film „üzenete”	24
Miképpen olvassa az irodalom a film „üzenetét”? (Negatív hatás és „átvállalás”)	34
A filmszerűség közvetlen-hatás elmélete.....	38
Montázs.....	38
Kamera-nézőpont.....	40
A filmszerűség mediális megközelítése	46
Látás, reflexió, metaforizáció	46
A tekintet és a kamera.....	53
MÁNDY IVÁN MOZIJA	62
A tekintet hatalma: a filmszakadás mint reflexív funkció Mándy Iván <i>Diákszerelem</i> című novellájában	63
Az ember, aki nem látott a szemétől (<i>Zoro halála</i>)	75
Zoro vakságának története	75
A novella kultúratörténeti beágyazottságáról; avagy a technikai képek kortársi megítéléséről	88
Zoro halálának története	102
„Formanosztalgia” és képmásvilág (<i>Az igaziak</i>)	115
„Formanosztalgia”	115
Bibliai intertextusok.....	117
Képmás-világ és reflexió	122
Két olvasásmód: a fiú és a felnőtt (A viking sisak, A nagy keserű, Hetes sor egyes).....	125
MÉSZÖLY A FELVEVŐGÉPPEL (MÉSZÖLY MIKLÓS <i>FILM</i> CÍMŰ REGÉNYÉRŐL)	138

A kamera és a narrátor	139
Nagyítás és hasonlítás	144
A hasonlatelven túl: az ellentmondás rései (avagy: ellentmondáselv és kamera).....	155
További analógiák.....	155
Ellentmondások	158
Rések.....	165
A test (a hasonlatelven túl: a „vad tartomány”)	173
BEFEJEZÉS	189
Irodalomtörténeti megfontolások.....	189
Az irodalmi filmszerűség vizsgálatának további lehetőségei	194
BIBLIOGRÁFIA	198

Köszönetnyilvánítás

Ez úton szeretnék köszönetet mondani szüleimnek, valamint mindazoknak, akik a dolgozat elkészültét tanácsaikkal, megjegyzéseikkel, tanári munkájukkal, barátságukkal segítették. Különösen Fried István, Odorics Ferenc, Szajbély Mihály, Egyed Erika, Szilasi László, Milián Orsolya, Karácsonyi Judit, Fűzfa Balázs, Szabó-Gilinger Eszter támogatásáért tartozom hálával.



*„Talán a fénykép a legtitokzatosabb mindazon tárgyak közül, melyekből összeáll, és
szövevénné sűrűsödik az a környezet, amelyet modernnek látunk.”*
(Susan Sontag)

„A technika minden vonatkozásában belénk írja magát”
(Mészöly Miklós)

Előszó

Lev Tolsztoj 1908-ban így ír a filmi reprezentálás irodalomra gyakorolt jövőbeli hatásáról: „meglátják, hogy az a kis zörgő masina a forgó fogantyújával forradalmat okoz majd az életünkben – az írók életében. Közvetlenül támadja meg az irodalom régi módszereit. Alkalmazkodnunk kell majd az árnyas vászonhoz és a hideg masinához. Az írás új formája válik majd szükségessé. Gondolkoztam rajta, és éreztem, hogy mi jön.

De tulajdonképpen szeretem. Ez a gyors jelenetváltás, az érzelmeknek és a tapasztalatnak ez a keveredése – sokkal jobb, mint az írásnak az a nehézkes, vontatott formája, amelyhez eddig hozzászoktunk. Közelebb áll az élethez. Az életben is változások és átmenetek villannak el szemünk előtt, a lélek indulatai pedig olyanok, mint a szélvihar. A kinematográf megsejtett valamit a mozgás titkából. És ez maga a nagyság.”¹ Akár a tolsztoji jóslat beteljesülését is igazolhatná Colin MacCabe professzor megállapítása közel száz évvel későbből: „lehetetlen számvetést adni bármelyik XX. századi íróról anélkül, hogy a mozi hatásáról beszéljünk.”² De hasonló módon értelmezhetnénk Frederic Jameson *Signatures of the Visible* című munkájának alábbi szakaszát is: „a film nyomot hagyott a XX. századi írók munkáin és életén; illetve azt is mindig érdemes megemlíteni, hogy milyen alapvető szerepet játszik a moziba járás a modern értelmiségiek mindennapi életében.”³ Magyar elméletírók is szép számmal idézhetők, akik a század eleji jóslat beteljesülése mellett érvelnek. Csupán egyetlen, nem túl távoli példát említve a 2003-ban megjelent és a téma szempontjából megkerülhetetlenül fontos *Történelem, kultúra, medialitás* című kötetből: a mozi- és a rajzfilmek megoldásai nem csupán „tematikusan hatják át az irodalmi alkotásokat, hanem szerkezetileg is, új és új írásmódok lehetőségét teremtve meg ezzel”.⁴ Talán nem szükséges a rokon tartalmú idézetek sorát folytatni ahhoz, hogy a dolgozat legfontosabb előfeltevését – mintegy az elméletírókat visszhangozva

¹ Lev Tolsztoj. (cím nélkül) Fordítóként nem személy, hanem Filmtudományi intézet van megjelölve. In: *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1971. 7.

² Colin MacCabe: „On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature.” In: *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema*. Szerk. Julian Murphet – Linda Rainford. Palgrave, Hampshire, 2003. 16.

³ Frederic Jameson: *Signatures of the Visible*. Routledge, New York – London, 1992. 5.

⁴ Bednancs Gábor – Bengi László: „In rebus mediorum”. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi Kiadó, Bp., 2003. 176.

– szavakba önthessük: a mozgóképi reprezentálás megjelenése és fokozatos elterjedése nem hagyta érintetlenül a múlt századi irodalmi alkotásokat. A jelen munka – e pontján még óhatatlanul is túlzó általánosságban megfogalmazott – fő kérdésfeltevése pedig ekképpen foglalható össze: milyen formai és tartalmi megoldásokban érhető tetten a film megjelenésének és fejlődésének hatása az irodalomban? Egyszóval arról lesz szó a következőkben, hogy *miképpen* vált valóra Lev Tolsztoj próféciaja.

Az irodalmi művek azon jellemvonásait, melyek jelenléte/megjelenése feltételezhetően a mozgóképi médium sajátosságainak átvételére vezethető vissza, a „filmszerű” jelzővel illeti a szakirodalom. A *Világirodalmi lexikon* ide vonatkozó szócikke a következőképpen határozza meg a filmszerűség fogalmát: „olyan ábrázolásmód, mely a film megjelenítési módjának eszközeit alkalmazza (pl. a mozgás fokozott érzékeltetése térben és időben, tömör, sűrített ábrázolásmód).” A szóban forgó terminus azonban nem irodalmi alkotások jelzőjeként bukkan fel először, hanem a filmelméleti írásokban alkalmazták a teoretikusok az új médium önálló, minden más művészi kifejezésformától különböző sajátosságainak jelölésére. A *filmszerű* fogalma volt alkalmazható mindazokra a megoldásokra, melyeket a korabeli kritika az éppen csak megszületett médium önállóvá és „nagykorúvá” válása útján üdvösnek tartott. „A *filmszerűség* – írja Németh Antal 1928-ban – minden nagy filmrendező célja, kibányászni ennek a fiatal, új művészetnek rejtett lehetőségeit, önálló, filmszerű, művészi kifejezés céljára alkalmassá tenni a titkait fokozatosan feltáró csodálatos új matériát, melynek ugyanúgy megvannak az anyagból folyó törvényei, mint a márványnak, fának, festéknek, vászonnak, hangszernek, szónak.”⁵ A filmszerűség fogalma csak ezt követően – megközelítőleg a 20. század első negyedében – bukkan fel először az irodalmi alkotásokról szóló írásokban.

Nem kérdéses, hogy a filmszerűség jelző mint gyűjtőfogalom számos különböző irodalmi jelenséget foglal magában, továbbá az is nehezen vitatható, hogy a fogalommal jelölt jellemvonások köre az elmúlt században folyamatosan változott, átalakult. A legfontosabb filmszerűnek tartott regényekről és irodalmi irányzatokról jó összefoglalást olvashatunk Györffy Miklós *Szerepcsere vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése* című munkájában, továbbá – már említett – *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema* című tanulmánykötet is a témát érintő alapos és sokrétű elemzéseket tartalmaz. Fontos azonban

⁵ Németh Antal: „A filmszerű”. In: *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednánics Gábor – Bónus Tibor. Ráció Kiadó, Bp., 2005. 384-385.

megjegyezni, hogy ezek a munkák kizárólag a filmszerűség világirodalmi példáit veszik számba, miközben a magyar irodalmi alkotások filmes jellemvonásainak elemzéséről monográfiai igényű mű, tudomásom szerint, ez idáig nem született.⁶ Annak ellenére sem, hogy Györffy Miklós 1980-ban közölt tanulmányában arra hívta fel a figyelmet, hogy „film és irodalom kapcsolatát szokás a megfilmesítésre leszűkíteni. [...] Ritkábban esik szó viszont a filmnek az irodalomra tett hatásáról vagy általában a film és a próza (vagy akár a dráma és a líra) tematikai és formai kapcsolatairól – vagy éppenséggel divergálásáról.”⁷ Néhány évvel ezelőtt megjelent ugyan az *Adoptációk (film és irodalom egymásra hatása)*⁸ című fontos és nagy haszonnal forgatható kötet, ám e tanulmány-antológia nem korlátozódik – céljainak megfelelően teljes joggal – az *irodalmi filmszerűség* vizsgálatára, ehelyett kétirányú kölcsönhatásként vizsgálja a két művészeti forma viszonyát.⁹ De hogy a hiány megfogalmazására egy témába vágó példát is említsek: ha igazat adunk Károlyi Csabának, aki a Mándy recepció áttekintése után nem kis malíciával megállapítja: az íróval kapcsolatban, úgy tűnik, nem is beszélhetünk másról csak a „nyavalyás filmszerűség”-ről¹⁰, akkor felmerülhet a kérdés, hogy Erdődy Edit kismonográfiájának¹¹ és Hózsá Éva Mándy-könyvének¹² egy-egy fejezetén, továbbá Bodó említett munkáján kívül miért nem született még Mándy munkáit ilyen szempontból átfogóan

⁶ Olyan kötetek persze vannak, melyek az új médiumot tárgyaló publicisztikákat, szépirodalmi alkotásokat és tanulmányokat gyűjtenek össze. Példaként lehetne említeni a széles látókörű, és nagyon jól használható *Írók a moziban* című 1971-ben megjelent kötetet, illetve a szintén értékes forrásokat közlő *Kulturális közegek* című munkát, vagy például a magyar írók ilyen tárgyú novelláit és publicisztikáit tartalmazó *Mozi* című kötetet (Noran, Bp., 2003.).

⁷ Györffy Miklós: „Emberek író- és felvevőgéppel (A magyar próza és film egy évtizede)”. In: *Filmkultúra* 80/1. 5.

⁸ *Adoptációk (film és irodalom egymásra hatása)*. Szerk. Gács Anna – Gelencsér Gábor. Kijarat Kiadó, Budapest, 2000.

⁹ Az *irodalmi* filmszerűséget mindössze két tanulmány vizsgálja: Bodó Márton: *Mándy Iván mozija* (73-100) és Németh Marcell: *Mészöly kamerája* (101-127). Részben Vasák Benedek Balázs tanulmányában (185-205) is találunk Karasznahorkai László *Sátántangó* című regényére vonatkozó ilyen jellegű megállapításokat, ám Vasák munkájában elsősorban a regény és a belőle készült Tarr Béla film – tájkép és tájábrázolás szempontjai alapján történő – összehasonlító elemzése áll a középpontban.

Nem volna teljes a kép, ha nem említenénk újra Györffy Miklós „Emberek író- és felvevőgéppel” című munkáját, mely a 70-es években vizsgálja – főként a történelmi tematika, és az allegorikus-parabolikus ábrázolásmód szempontjából – a magyar film és az irodalom kölcsönviszonyát.

¹⁰ Károlyi Csaba: „Ennyi volna ez az egész?” In: Uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994. 37.

¹¹ Erdődy Edit: *Mándy Iván*. Balassi Kiadó, Bp., 1992.

¹² Hózsá Éva: *A novella új neve. (Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése.)* Forum Kiadó, Újvidék, 2003.

elemző munka? Az igény megfogalmazásának ereje persze tovább fokozható, ha egy pillantást vetünk Mándy *Asztalsarok* című novellájára, melyben ezt olvashatjuk: „Valahogy úgy dolgozom, mint film vágója a vágószobában. Kidobni, kivágni minden felesleges részletet!”¹³ Vagy idézhető volna még e célból az Ember Marianne által készített, '71-es interjú is, melynek során Mándy így beszél az új médium rá gyakorolt hatásáról: „A filmtől tanultam a sűrített és tömör kifejezést, és azt, hogy ne kelljen mindent végigírni”.¹⁴

Sietve jelzem, a jelen dolgozat sem kíván átfogó, mindenre kiterjedő képet adni sem Mándy, sem az elmúlt, közel száz év magyar irodalmának filmszerű jellemvonásairól, és ebben az értelemben *semmiképpen sem tekinthető* – az imént csak jelzett – hiányt pótló munkának. Továbbá abban az értelemben sem nevezhető annak, hogy kimerítő válaszokat kívánna megfogalmazni a téma tárgyalása során felmerülő problémákra, kérdésekre, és ezzel mintegy végérvényesen helyére illeszteni valamit, ami eddig nem túl sokat tárgyalt területe a magyar irodalomtörténetírásnak. Határozottan állíthatom, ilyen megmosolyogtatóan nagyratörő tervei nincsenek a dolgozatnak.

Amire e munka vállalkozik, az elsősorban az irodalmi *filmszerűség* fogalmának újszerű megközelítése, mely legpontosabban a mediális közvetítettség szempontjainak előtérbe helyezéseként volna tömören és néhány szóban jellemezhető. A medialitás kérdését szem előtt tartó elemzési módszer azon az előfeltevésen alapul, hogy az ember és a világ közötti közvetítés szükségszerű, mert azzal a világgal, amelyben élnek vagy amellyel szembesülnek, az emberek nem közvetlenül állnak szemben. A „tér nem üres az emberek és a világ között. Egyedül ez a »közötti(ség)«, illetve az, ami azt kitölti, határozza meg az emberek helyét a világban, teszi őket »szubjektumokká« és – megfordítva – ez hagyja a világot az ő világukká válni, tehát (olyan) valamivé, amit valamilyen módon (»mint valamit«) észlelnek, értelmeznek, amin keresztül megértésre jutnak másokkal és amibe cselekvőleg beavatkozhatnak.”¹⁵ A világ megjelenítésének módjai nagy mértékben, mondhatni kizárólagosan függenek azoktól a mediális közegektől, melyek az emberi szubjektum tapasztalatát meghatározzák. A mediális megközelítésben – amiképpen ez már a szó eredeti jelentéséből is kiolvasható – felértékelődik a „közöttiség” szerepe; még pontosabban: az azt „kitöltő” eszközök szerepe, legyen az

¹³ Mándy Iván: *Asztalsarok*. In: Uő: *Novellák II*. Palatinus, Bp., 2003. 530.

¹⁴ „Hogyan lehet a film hatékony formálóerő? (Írói nyilatkozatok az új magyar filmről.)” Ember Marianne interjúja. *Filmkultúra* 71/5. 13.

¹⁵ Wolfgang Struck-ot idézi: Kulcsár Szabó Ernő: „Az »immateriális« beíródás.” In: *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk: Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter. Ráció Kiadó, Bp., 2004. 9.

akár a kulturális technológiák bármelyike: film, fotó, gramofon, nyomtatott könyv stb., akár maga a nyelv mint a alapvető emberi médium, „melynek révén megformálódik a beszélő és a hallgató közötti viszony, melynek segítségével mindkettő meghatározott viszonyba lép az őket körülvevő valósággal.”¹⁶ Egy új médium megjelenése, a világtapasztalat új módjait eredményezheti, átírva ezáltal a percepció és a reprezentáció régi, bevett formáit. Az új technológia „átalakító erejének” működését pedig az teszi lehetővé, hogy az észlelés tanult dolog, olyan „nyelv”, amelyet a társadalom tanított meg számunkra, hiszen „a különböző társadalmakban nem ugyanúgy lát az ember.”¹⁷ Hogy megértsük, milyen „látási” – észlelési, értelmezési és reprezentációs – szabályok hatják át egy kor közösségi viszonyait, az lehet leginkább segítségünkre, „ha figyelmet szentelünk az eszközöknek, melyek az emberi érintkezéseket bonyolítják.”¹⁸

Aktuális témánkra, az irodalmi filmszerűség problémakörére vonatkoztatva mindezt úgy fogalmazhatnánk, hogy a jelen munka elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen módon, és milyen formában jelentkeznek az episztemétörténeti hatások, melyek a mozgóképi reprezentáció megjelenését követték. Más szóval: hogy az új médium világérzékelést átalakító befolyása hogyan mutatkozott meg az irodalmi alkotásokban. E megközelítés nem egy közvetlen, direkt érintkezésen alapuló hatásmechanizmusként tételezi a film befolyását az irodalomra, hanem egy jóval általánosabb, észlelés-, kódolás- és reprezentálástörténeti összefüggésrendszerben kívánja vizsgálni a két médium kölcsönviszonyát. Az alább bemutatásra kerülő elemzésekben – hogy egy túlzóan egyszerűsítő példával éljek – valójában fel sem merül kérdésként, hogy az éppen vizsgált szöveg szerzője járt-e valaha moziban vagy sem, hiszen ha történetesen nem járt ott sosem, akkor is csak azon szociális és kulturális viszonylatokba ágyazódva születtek munkái, melynek percepciók módjait nagymértékben meghatározta a mozgókép médiuma. E megközelítés jogosságának példaértékű igazolása lehet Mészöly Miklósnak *A „tettenérés” dialektikája* című szövege. Ebben ugyanis az író hosszasan elemzi Warhol Empire State Building-ről készített filmjét, anélkül, hogy azt

¹⁶ Johannes Andereg: „Fikcionalitás és esztétikum.” Ford: V. Horváth Károly. In: *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Bp., 1998. 48.

¹⁷ Paul Virilio-t idézi: Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter: „Előszó”. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi, Budapest, 2003. 10. Vö. „Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik – azt a közeget, amelyben végbemegy – nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja.” (Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.” Ford. Barlay László. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Bp., 1969. 307.

¹⁸ Neil Postman: *Amusing ourselves to death*. Penguin Books, New York, 1985. 9.

valaha is látta volna: „A filmet nem láttam; de közvetlen élmény híján is izgalmasnak, elgondolkodtatónak érzem végletekig feszített célkitűzését. Nemcsak a film, de a próza s általában a valóság művészi megközelítése szempontjából. [...] Lehet, hogy hazard kirándulás egy nem látott film; de még a különböző műfajok eszközei között is van annyi áthallás, hogy a lényegben ne tévedjünk.”¹⁹

A sorra kerülő vizsgálatok szempontjából fontos másik szerző, Mátyás kapcsán is szükséges hangsúlyozni a közvetlen hatások szempontjának, ha nem is mellőzését, de legalábbis háttérbe helyezését. Az ő munkáinak tanulmányozásakor ugyanis nagy a kísértés, hogy a szövegek „előszövegeit”, a töredékeiben itt-ott felismerhető filmeket és a mozgóképek bemutatásának színhelyeit, a mozikat azonosítsuk, és a művek azokhoz történő (nosztalgikus) viszonyát tegyük a vizsgálat fő kérdésévé. Korántsem vitatom egy ilyen megközelítés jogosságát, inkább csak arra szeretnék utalni, hogy a jelen dolgozat nem ezt az eljárásmodot követi. Ehelyett, mint ahogy azt már fentebb vázoltam, az áll majd az elemzések előterében, hogy a XIX. század legvégén megszületett filmi médium miképpen adott új orientációt a gondolkodásnak, érzékelésnek, és az emberi kifejezésnek, illetve, hogy ennek hatásai aztán miképpen jelentek meg az irodalmi alkotásokban.

Jogos kérdésként merülhet fel még az olvasóban, hogy a „filmszerűség” mediális alapon történő meghatározását, – amiképpen a cím ígéri – miért éppen Mátyás Iván és Mészöly Miklós munkáin kívánja vizsgálni a dolgozat?

Nyilván a döntés nem mentes az értelmezői önkénnytől, hiszen a szoros szövegolvasás módszere, melyet alkalmazni kívánok a dolgozatban, kevésbé teszi lehetővé – legalábbis a kutatás ezen szakaszában – a téma tág horizontú bemutatását. Nem beszélve arról, hogy egyetlen disszertáció terjedelmi határain jócskán túlmutatna, ha szerzője át kívánná tekinteni az elmúlt évszázad irodalmi filmszerűségének minden módosulását és egyéni megvalósulását. Utaltam már arra, hogy a világirodalmi művek jóval feltérképezettebbeknek tűnnek a mozgóképi médium hatásainak szempontjából, mint a magyar irodalmi alkotások, és ez akár egy fontos érv is lehetne amellett, hogy miért inkább az utóbbiakra összpontosít a dolgozat.

¹⁹ Mészöly Miklós: „A »tettenérés« dialektikája (A cinéma direct útmutatásai)”. In: *Filmkultúra* 1969/2. 49. Később ezen esszéje kisebb változtatásokkal megjelent *A tágasság iskolája* című kötetben „Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai” címen. Az utóbbi, 1977-es kiadásban már nem szerepel az itt idézett szakasz. (Ahol *A tágasság iskolája* című kötetben megjelent szövegváltozatra hivatkozom, ott természetesen ezt külön jelölöm majd.)

Ha a mozgófénykép megjelenését követő magyar irodalomra tekintünk, akkor – mindenek előtt tematikai alapon – olyan alkotásokat lehetne a filmszerűség tanújaként elősorolni, mint Babits Mihály (*Detektívhistória*, *Mozgófénykép*) Juhász Gyula (*A moziban*, *Prológus (a Fehér galambok fekete városban című Lóth Ila filmhez)*) Heltai Jenő (*Mozi*, *Dal a moziról*) mozi-versei, Karinthy Frigyes mozi-novellái, (mint például a *Jövőbe látó gép*) vagy az 1938-ban megjelent, *Amiről a vászon mesél* című kötete.²⁰ Ha röviden szemügyre vesszük a felsorolt műveket, akkor megfigyelhetjük, hogy e szövegek a mozgóképet nem tekintik az „öreg” művészetekkel egyenlő értékűnek. Babits *Mozgófénykép* című versében egy „automobil-rohanás”, egy „Szerelmi Tragédia” elevenedik meg, egy banális zsánerfilm, „melyet a lámpa a falra vetít”. A jelenetek gyors ritmusát kottázó, bámulatos verszene kíméletlen hűséggel parodizálja az üldözős-szerelmes-romantikus műfajkeveréket, melynek zárlatát – akárcsak a vers többi részét – nehéz a távolságtartás alakzatának jelenléte nélkül olvasni: „Így a halálkocsi Ámerikát szeli, szeldeli, szegdeli, jár: / drága szekér kerekén, sima tó fenekén csupa kék a halál.”²¹ A *Detektívhistória* című vers szintén egy „automobilos-rohanás”-t ábrázol, ám a mozinézés ez esetben nem ártatlan bugyutaság csupán, hanem úgy állítódik színre, mint menekülés a világháborús valóság elől, mint a kegyetlen realitást kiiktató bódulat, és ebben az értelemben már enyhén szólva nem túl előnyös a filmnézés erkölcsi megítélése a szóban forgó vers világában: „ők félnek! – kacagj hát! – Mit remegsz! Jobb volna talán / a fronton? – Piszt! Most ott kanyarodnak a part falán – // Most – Zsupsz! – Ezt jól csináltuk, ugye? No fiam, kacagj! / Hm, urak, jólesik a fürdő? Minden mozi csak! // Veszély? Mi az?! Elmegy, elsuhan. – Jobb volna talán a fronton? / Őlik egymást, millió bolond! Mi gondod, és mi gondom?”²² Juhász Gyula *Moziban* és a *Prológus* című verseiben szintén úgy jeleníti meg a filmszínházat, mint az önfeledt kábulat színhelyét, ahol „a tarka képeket elnézni jó”, ahol a sok bánaton merengő elmét kikapcsolva enyhülést lel az ember. Az új médium megjelenését a beszédes elnevezésű, *Mozimámor* című írásában így kommentálja: „a

²⁰ A téma tekintetében korántsem kimerítő a lista, hiszen többek közt nem említettem Kosztolányi Dezső *Mozi* vagy Móricz Zsigmond *Borcsa a moziban* című műveit sem, és a sort nyilván még lehetne folytatni; de hangsúlyozom, csak a téma tekintetében legszembeötlőbb szépirodalmi műveket szándékoztam a gondolatmenet kifejtésére röviden segítségül hívni. Mert nem kérdéses, hogy az itt elősorolt művek és az őket magába foglaló korszak viszonya a filmhez, filmszerűséghez több disszertáció elkészítéséhez is bőven szolgáltató elemzendő anyagot.

²¹ Babits Mihály: „Mozgófénykép”. (Első megjelenés: *Nyugat* 1909/1. szám.) Az idézet forrása: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Osiris, Bp., 1995. 38.

²² Uő: „Detektívhistória”. (Első megjelenés: „Háborús detektívhistória” címen, *Nyugat* 1920/23-24. szám.) Az idézet forrása: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. 239.

legújabb mámor, a mozimámor pedig egyre terjed.”²³ És talán az is árulkodó példa, hogy Heltai Jenőnek a *Dal a moziról* versében egy szó sem esik az új médium reprezentációs technikájáról („Tudj’ az ég mit láttak itt”²⁴), arról viszont annál több, hogy miképpen lehet teherbe esni elővigyázatlan hölgyeknek a filmszínház sötét nézőterén. Magának a médiumnak, illetve erkölcstelen nézőinek szánt arányok persze nem meglepőek, ha figyelembe vesszük a mértéket, amit a költő alkalmaz a filmre: „Egy centiméter igaz költészet / És háromezer méter butaság.”²⁵

Karinthy *Amiről a vászon mesél* című kötetében szintén a mozikban vetített filmek történetészövést parodizálja, a különböző műfaji kategóriák elé állít egy-egy görbe tükröt. Fontos azonban Karinthyval kapcsolatban megemlíteni, hogy miközben „torzító lencse” nélkül is komolytalannak tartja a filmek többségének tartalmát – és e véleménye publicisztikai műveiből is kiolvasható²⁶ –, aközben a mozgóképi médiumnak fényes jövőt jósol, és a filmi reprezentáció megjelenésében a kultúra által várt megváltót ismeri fel: „a mozgófényképet az emberi lelemény legcsodálatosabb alkotásának látom”;²⁷ illetve: „az íróvesszőnek, a vésőnek és ecsetnek, a lantnak és hárfának *minden* tulajdonságát egybefoglaló és összesűrítő technikai lehetőség”.²⁸ A lehetőség valóra válásáig azonban – állítja *Film* című írásában – még jócskán várni kell, ám ha ez egyszer bekövetkezik akkor a médiumot művészi szempontból elsilányító, elértéktelenítő és eliparosító, „bűnös” városba, azaz Hollywoodba érkezőt majd a következő kép fogadja: romba dőltek „kasírozott filmvárosai, és a filmgyárak porlepte vázai fölött a sakál üvölt, mint ma Kheops piramisainak

²³ Juhász Gyula: „Mozimámor”. (Első megjelenés: 1920.) In: *Írók a moziban*. Magvető, Bp., 1971. 40. Vagy akár Tóth Árpádot is lehetne idézni, aki *Meleg van* című versében „bódító” élménynek nevezi a mozit.

²⁴ Heltai Jenő: „Dal a moziról”. In: *Heltai Jenő versei*. Papyrusz Book, Bp., é.n. 155.

²⁵ Heltai Jenő: „Mozi”. In: i. m. 352.

²⁶ Pl. „A legelőkelőbb színházi előadásokhoz méltó nyitány elhallgat azonban, hangtalan előkelőséggel lebben szét a függöny – a többi már unalom és szalmacséplés és némultság és művészetlenség és primitívség.” (Karinthy Frigyes: „Mozi és panoptikum”. ((Első megjelenés: 1912.) In: *Karinthy Frigyes összegyűjtött művei*. 5. *Szatírák I*. Akkord, Bp., 2001. 213.) Vagy a „Prológus egy cirkusz- filmhez” című versében hasonló gondolatok: „Mégiscsak más, mint társa a fényes Operába’, / Mert filmen ejtett könnytől, mit ejt a megcsalt kedves, / És filmen ejtett vértől vászon még nem lett nedves: / Vászon imádott asszony, ó tisztelt csöcselék, / Vászonból vétetett, szegény vászoncseléd!” ((1914-re datálva.) In: *Karinthy Frigyes összegyűjtött versei*. Nippon Kiadó, Bp., 1996. 47.)

²⁷ Uő: „A mozgófénykép metafizikája.” In: *Nyugat* 1909/12. szám 642.

²⁸ Uő: „A mi időnk következik most! (Biztató jelek Hollywood felől)”. (Első megjelenés: 1935.) In: Uő: *Szavak pergőtüzében*. Szépirodalmi, Bp, 1984. 529.

tövében.”²⁹ Látható, Karinthy a film aranykorának eljövételét a távoli jövőbe vizionálja, korabeli szerepét pedig 1929-ben így értékeli: „ha az emberi kultúra kovácsát és őrszemét, a művészt kérdezed meg ma még, mit jelent a kultúra történetében a filmszalag, ő tiszta lelkiismerettel azt fogja felelni, hogy semmit – és igaza is van.”³⁰ Talán a fenti példák vázlatos áttekintése után megkockáztatható: ezzel Babits Mihály, Juhász Gyula és Heltai Jenő is egyetértene. Karinthy azon megközelítésmódja, hogy szétválasztja a médiumot – melynek szép jövőt és nagy kulturális hatást jósol – és annak korabeli tartalmát (üzenetét) – melyet kortársaival együtt elmarasztal –, akár a mediális megközelítés előfutárának is tekinthető, hiszen a médiumban látja a film valódi *üzenetét*, nem pedig annak mindenkori tartalmában.³¹

Karinthy elképzelése arról, hogy új reprezentációs technika valódi kulturális hatásának a technika megszületése után jóval később kell érződnie a társadalomban, (szintén) egybevághat a mediális forradalmakat elemző elméletírók gondolatával. McLuhnan például így ír a médium megjelenése és adekvát értelmezése közti időszakadék létrejöttéről: mivel – egy ideig – régi eszközökkel akarunk megérteni új reprezentációs technikákat, ezért „akik először tapasztalják az új technológia kezdetét, legyen az ábécé vagy rádió, igen hevesen reagálnak rá, mert azonnal új érzékelési arányok keletkeznek a szem vagy a fül technológiai kitágulása miatt; ez az embereknek egy meglepően új világgal szolgál, markáns új tapasztalatot vagy új kölcsönhatást kínál az érzékek hálózatában. De amint az egész közösség a munka és az érintkezés minden területén magába szívja az érzékelés új szokását, a kezdeti heves hatás fokozatosan szertefoszlik. Ám az *igazi forradalom az egyéni és társadalmi életnek az észlelés új technológia által létrehozott új formájához való későbbi és hosszadalmas alkalmazkodásban van*. [kiemelés tőlem – S.M.]”³² A filmes reprezentálás kezdeteire „hevesen” reagáló, ám korántsem az egyenrangúság mércéjével közelítő korabeli, irodalmi alkotások, akár a médium forradalmasító hatását teljes és átfogó nagyságában még meg nem tapasztalt korszak válaszainak is tekinthetőek. Karinthy munkáinak vázolt kettőssége, mely az új médium irodalmat is megtermékenyítő hatásait a jövőbe vetíti, magyarázható az új kulturális technológia megjelenése és

²⁹ Uő: „Film”. (Első megjelenés: 1929, a *Minden másképpen van* című kötetben.) In: Uő: *Karinthy Frigyes összegyűjtött művei. 20. Szatírák III*. Akkord, Bp., 2004. 159.

³⁰ I. m. 157.

³¹ Vö. a később tárgyalásra kerülő McLuhan-i tézissel: „a médium az üzenet”.

³² Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipológiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor Kiadó, Bp., 2001. 36.

tényleges megértése közti időbeli eltérés jelenségével. És hogy a filmes reprezentációhoz történő „alkalmazkodás” milyen hosszú időt vett igénybe, azt talán mi sem bizonyítja jobban, hogy 1944-ben megjelent esszéjében Szabó Lőrinc ekképpen ír az irodalmi alkotásokban kellően fel nem dolgozott mediális hatásról: „Nem az a csodálatos, hogy a költők foglalkoztak már a technikával, hanem az, hogy olyan kevéssé foglalkoztak vele. Hogy nem fedezték fel eléggé óhajait és állításait, hogy nincsenek olyan állandó viszonyban vele az írásokban, mint az életükben.”³³ Amennyiben a médiumok „megkésett értelmezésének” tézisének és Szabó Lőrinc ’44-es írását komolyan vesszük, továbbá mindehhez hozzászámítjuk a második világháborút követő időszak „megszakított folytonosságát” – amiképpen Kulcsár Szabó Ernő nevezi az 1948 és 1960 közti, „művészeti pártideológia” által vezérelt időszakot a magyar irodalomban³⁴ –, akkor a ’60-as, ’70-es évek irodalmánál találjuk magunkat, vagyis éppen ott, ahol a dolgozat elemző munkáját kifejezni igyekszik. Még pontosabban: Mándynak és Mészölynek ’60-as évek végén, ’70-es évek elején megjelent, témát érintő munkáinál.

Az is fontos szempont lehet annak indoklásakor, hogy a mozgófénykép születésének irodalmi kortársai helyett miért az említett szerzőket tárgyalja a dolgozat, hogy a film reprezentációs technikája csak hosszú évtizedek fejlesztő és alkotó munkája után érte el azt a művészi és technikai színvonalat, mely az „öreg” művészetek méltó rokonává tette.³⁵ A kezdeteket követő közel fél évszázad után – melynek áttekintő bemutatására itt nincsen mód – a hatvanas évek „kiteljesedését” szokás

³³ Szabó Lőrinc: „Technika és költészet”. In: *Kulturális közegek*. 82.

³⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum Kiadó, Bp., 1993. Fejezetcím, mely a jelölt időszak tendenciáit tárgyalja. 31-37.

³⁵ A második világháborút megelőző filmelméleti és filmkritikai munkák ugyanis főként a film művészi értékeinek, eszközeinek elismertetéséért szálltak síkra. Francesco Casetti például a ’45-el megváltozó helyzetet így jellemzi: „1945 körül nagyrészt új, a teoretikus reflexió formáját és jelentését lassan megváltoztató jelenségek sora lép föl. Első közülük, hogy a filmet immáron széles körben a *kultúra részeként* ismerik el. Az elméleteket 1945-ig általában az új eszközök támogatásának szükséglete irányította: hangsúlyozták (többnyire a többi művészettel való összevetés segítségével) a filmben rejlő lehetőségeket, s előtérbe állították csúcsteljesítményeit: ezek az írások igyekeztek kiemelni a filmet marginális státusából, és megbecsülésre méltó tárgyat csinálni belőle. A világháború után a filmnek egyre kevésbé volt szüksége ilyen kincstári védelemre. Természetesen jócskán volt még határozatlanság a közönség csak magaskultúrához szokott része s ellenállás a kulturális tradíciók őrei körében, de az értelmiségiek nagyobb része számára az új művészet legitimitása egyértelmű volt.” (Francesco Casetti: *Filmelméletek 1945-1990*. Ford. Dobolán Katalin. Osiris, Bp., 1998. 15.)

„filmművészeti aranykorként” is emlegetni.³⁶ Továbbá az is kétségtelen, hogy ugyanezen korban megfigyelhető Magyarországon a film és az irodalom munkaszövetségre lépése, ami egyfelől a regények megfilmesítésében, másfelől pedig az írók filmről szóló elmélkedéseinek és filmszerű regényeinek megszorodásában érhető tetten. E hatásmechanizmusról Mészöly-esszéjében így ír Nádas Péter: „Az ifjú film beleszeretett az öreg irodalomba. És szerelemre gyúlt az öreg irodalom. Érzelmük hevesnek és pusztítónak bizonyult, ám gazdagítónak is. A film felzabálta az irodalomból azt, amit ehetőnek és emészthetőnek talált: a dialógusok és a leírások útvesztőiben tekergő cselekményt, a mesét; az irodalom viszont megtanult a filmtől képekben látni és gondolni a világot. Így váltak a filmek túl irodalmivá, s az irodalmi alkotások túl filmivé. Ami természetesen azt jelenti, hogy a film lemond arról, hogy film, az irodalom pedig lemondott arról, hogy irodalom legyen. Megzavarták és megújították egymást, összemosódtak és elveszítették függetlenségüket.”³⁷

Ha segítségül hívjuk Walter Benjamin 1931-ben a „legújabb irodalom” és fényképezés kapcsolatáról írt gondolatát, miszerint előbbi „felfigyelt az egyértelmű tényre, hogy önnön kezdetei egybeesnek a fényképezés virágkorával”, akkor ennek megfelelően talán lehet azt mondani, hogy a ’60-as, ’70-es évek irodalma észrevette, hogy kiteljesedése egybeesik a *film* „aranykorával”. E jellemvonás természetesen nem csak a – dolgozat számára ezúttal fontosabb – magyar irodalomra vonatkoztatható, hiszen például a francia „új regény” szintén nyílt szövetséget kötött a nagykorúvá lett mozgóképpel. Az irányzat jeles alakja, Alain Robbe-Grillet – aki maga is rendezett filmeket, és számos forgatókönyvet írt – úgy véli, a regényíró feladata a nyelvi ábrázolást olyanná formálni, mintha az nem mondana, hanem értelmező magyarázatok nélkül *mutatna* valamit. „Ugyanúgy, ahogy a felvevőgép lencséje a valóság felé fordul, és pusztán azt veszi fel, amit lát, ez a fajta regény nem akarja értékelní a tárgyakat, sem az eseményeket, amely nem használ metaforákat, nem értelmez, megelégszik azzal, hogy földmérő módjára bemutassa a névtelen narrátor szeme előtt megjelenő

³⁶ Ahogy azt például Györfly Miklós is megteszi idézett munkájában: „Hatvanas évek – hetvenes évek: gyakorta hallhattuk a szembeállító emlegetést, gyakran idézték egy valóságos filmművészeti aranykor nosztalgikus emlékét.” (Uő: „Emberek író- és felvevőgéppel”. 5.) Bíró Yvette pedig így emlékszik vissza a ’60-as, 70-es évek filmművészetére: „Alig néhány évtizede [írja 1994-ben] még irigyelt elismerés vette körül [a filmművészetet], a modern kor vezető kifejezési formájának kiáltották ki, mely páratlan érzékenységgel válaszolt az új kihívásokra. A bizonytalan rangú serdülőből hirtelen felnőtt lett – így mondtuk akkor – nagykorú, önállóságában megszilárdult művészet.” (Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Osiris, Bp., 2003. 5.)

³⁷ Nádas Péter: „M. M.” In: Uő: *Talált cetli*. Jelenkor, Pécs, 2000. 245.

lényeket és dolgokat.”³⁸ Visszatérve azonban a magyar példákra, látható – bár egyelőre még inkább csak feltételezhető –, hogy a ’60-as, ’70-es évek irodalmát sokkal inkább megszólíthatta a nagykorúvá vált film, mint az „aranykort” megelőző időszak alkotóit az útkereső mozgókép.

Ám a legnyomósabb érv Mándy és Mészöly előtérbe helyezése mellett mégiscsak az lehet, hogy nehéz volna rajtuk kívül másokat említeni, akik a filmi reprezentálás irodalmi kérdéseit olyan mélységben vonták be műveikbe, mint ők ketten. Mándy Iván két külön könyvben (*Régi idők mozija* (1967), *Zsámboky mozija* (1975)) és számos egyéb kötetben megjelent novellájában viszi színre a mozgóképi megjelenítés, befogadás és létrehozás kérdéseit. Mészöly Miklós pedig egyik legfontosabbnak tartott regényében, a *Filmben* (1976) az elfogulatlan, „hangsúlyokat nem ismerő” rögzítés, megfigyelés és reprezentálás lehetőségeit a mozgóképtől kölcsönzött eszköz, a kamera fókuszba helyezésével kutatja. Ezen kívül lehetne még említeni az *Ami jön (képsorok egy elképzelt filmhez)*, illetve a *Negyvenhat videoclip* című írásait, melyek, amiképpen a címeik is jelzik, a montázs szerkesztésen alapuló, filmszerű szerkesztésmóddal kísérleteznek. Jóllehet a szóban forgó szerzők több könyvükben is színre viszik az új médium különböző megközelítésmódjai által felvetett kérdéseket, bajosan tudnánk azonban másokat idézni a magyar irodalomból – a már említett Karinthy kivül –, akik külön szépirodalmi kötetet és egyáltalán ekkora teret szenteltek volna a film technikai, reprezentációs, stb. problémáinak.³⁹ Kétségtelen, a disszertációnak ezen a pontján e megállapítások pusztán „mennyiségi”, illetve tematikai szempontokon alapuló érveknek tekinthetők.⁴⁰ Az alábbiakban bemutatásra kerülő interpretációk előtt azonban ennél többre nem is nagyon hivatkozhat a jelen dolgozat szerzője, hacsak nem mások ez irányú kutatásaira és azokból leszűrt rokon véleményekre. Erre példaként, ismét és sokadszor a téma jeles kutatóját idézve: Mészöly szoros kapocs a „film és irodalom között. A *cinema vérité* és a filmmel több felől érintkező *nouveau roman* ihlette módszerein kívül tanúsítják ezt esszéi, tanulmányai, a *Magasiskola* filmváltozata és a *Film* című legújabb regénye”. Illetve Mándyra vonatkozóan hasonló megállapítások: „A régi idők mozijának legendáriuma és a *Sziget a szárazföldön* forgatókönyve óta [Mészölyé mellett] kultúrtörténeti

³⁸ Bernard Pingaud: „Új regény és új film.” Ford. Szávai János. In: *Írók a moziban*. 632. A francia „új regény”-ről a későbbiekben még lesz szó.

³⁹ Az olyan forgatókönyvektől, „filmvázlatoktól”, mint például Pilinszky *Rekviem* (1961), vagy Mándy *Szabadíts meg a gonosztól* (1980) című munkái, mivel azok ténylegesen filmes felhasználásra készültek, ezúttal eltekintek.

⁴⁰ A számadatokra hivatkozó indokok még kiegészíthetők azzal, hogy a *Mozi* című – magyar írók filmes tárgyú írásait és publicisztikáit összegyűjtő, fentebb már említett – kötet anyagának megközelítőleg felét Mándy ilyen tárgyú novellái teszik ki.

ritkaságként becsüljük Mándy és a mozi frigyét is”. A jelen dolgozat éppen e kultúrtörténeti *ritkaságok* mibenlétét kívánja behatóan tanulmányozni.

A fejezet végén még egyetlen, a terminológiát érintő, fontos kérdésre szeretnék röviden kitérni. A disszertáció címe azt ígéri, hogy technikai képek irodalmi művekre gyakorolt hatását vizsgálja majd a dolgozat. Az eddigiekben azonban csak a *filmi* reprezentálás szövegekre gyakorolt befolyásáról esett szó, melyeket összefoglalóan a „filmszerűség” szóval jelöltem. Mindazonáltal a fogalom alá tartozó jelenségek köre tágabb értelemben lesz használatos, mert jóllehet elsősorban és mindenekelőtt a *mozgóképi* megjelenítés hatásmechanizmusait vizsgálja a jelen munka, mégsem lehet eltekinteni a filmnek attól a jellemvonásától, hogy *az* valójában mozgásba hozott *fénykép*. Ennek megfelelően a mozgóképi médiumáról nem beszélhetünk meggyőzően anélkül, hogy sok esetben olyan megállapításokat ne tennénk, melyek az „álló” fényképekre is érvényesek. A „technikai képek” disszertációban használt terminusa ennek megfelelően magában foglalja a film mellett a fotóeljárással készült egyéb képeket is; azokat, melyek reprezentációs mechanizmusai gyakran hasonló – vagy esetenként azonos – kérdéseket vetnek fel, mint mozgófényképekéi.

Elengedhetetlen ugyanakkor az iméntiek további pontosítása. A „technikai képek” fogalma alá a digitális eljárással készült képek is besorolhatóak volnának. Ám ezekkel a dolgozat nem kíván foglalkozni, hiszen a digitális képek a legtöbbször egészen más reprezentációs problémákat vetnek fel, mint az analóg képalkotó médiumok, és ezen kérdéskörök vizsgálata jócskán túlmutatna a dolgozat vállalt feladatain. Az irodalmi filmszerűség vizsgálata tehát óhatatlanul is magában foglalja az *analóg* „fotószerűség” eseteinek majd minden kérdéskörét.

**Bevezetés: a mediális közvetítés szempontjait előtérbe
helyező filmszerűség**

Medialitás, médium, apparátus

Az emberi tapasztalat médiumok általi közvetítettségét hangsúlyozó elméleti irányzat alapvetése, hogy a mindenkori érzékelésből kiiktathatatlan a medialitás. Mert – amiképpen Kulcsár Szabó Ernő összefoglalóan megállapítja – „sosem az üzenet vagy a jelentés az, amit észlelünk, hanem a jelölő – a maga (materiális) medialitásában.”⁴¹ A közvetítők felértékelt szerepe maga után vonja a média-technikák és kommunikációs szerkezetek kiemelt tanulmányozásának szükségességét, hiszen azok megjelenése, változása, módosulása stb. – az alaptézis szerint – szoros összefüggésben áll a kulturális értékek, társadalmi berendezkedések és nem utolsósorban a politikai erőviszonyok alakulásával. Minden kornak és kultúrának megvan az érzékelést meghatározó általános modellje és tudásrendszere, mely szinte előírászerűen hat mindenkire, mindenre. E modell nagymértékben megváltozhat, módosulhat egy új megismerési médium születésével, elterjedésével.

A kultúraforradalmasító médiumok közül a legalaposabban és legtöbb szempont alapján talán az ábécé alapú írásbeliség és a nyomtatott könyv médiumának megjelenését vizsgálták az elméletírók. A problémakört behatóan tanulmányozó Marshall McLuhan és Walter J. Ong egyetértenek abban, hogy a beszéd és az írás azért teremtenek eltérő kulturális környezetet, mert különböző módokon szervezik érzékleteinket és érzéseinket. A szóbeli és az írásbeli kultúra szemben áll egymással, mert az előbbit az akusztikus, míg utóbbit a vizuális érzékelési módok vezérlik. A kettő közötti váltás beteljesedése – a nyomtatás feltalálásával és elterjedésével – a látás organizálta világtapasztalatot juttatta elsődleges szerephez, hiszen a fonetikus írás a hang látható jellé történő lefordításaként és a vizuális térbe való bezárásaként értelmezhető. Ennek következtében az akusztikus világ szakrális, kozmikus térérzékelését, a szenzuális tapasztalatok összehangoltságát felváltotta az – írásképre jellemző, illetve annak látványából és megértéséből fakadó – lineáris és szekvenciális érzékelésmód, a dolgok és az események közötti okozatiság feltételezése, amely aztán elvezet a racionális és logikai gondolkodásmódhoz. A nyomtatott anyag tanította meg az embereket arra, „miként szervezzék meg minden más tevékenységüket szisztematikus és lineáris alapon.”⁴² Vilém Flusser pedig egyenesen a történelmi tudat létrejöttének feltételeként értelmezi a nyomtatott íráskép megszületését és széleskörű elterjedtségét. „A 19. században ugyanis ez volt a helyzet: a könyvnyomtatás felfedezése és az

⁴¹ Kulcsár Szabó Ernő: „Az »immateriális« beíródás”. 13.

⁴² Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. 159.

általános iskolakötelezettség bevezetése következtében mindenki tudott olvasni. Létrejött egy általános történeti tudat, amely eljutott még abba a társadalmi rétegbe is, amely azelőtt mágikusan élt – a parasztságba –, s ez proletarizálódott és elkezdett történetileg létezni. Ez az olcsó szövegeknek köszönhetően történt meg: a könyvek, újságok, rölapok, mindennemű szöveg olcsó lett és létrehozott egy nem kevésbé olcsó történelemtudatot és nem kevésbé olcsó fogalmi gondolkodást.”⁴³

A röviden vázolt példa alapján talán könnyebben belátható, hogy mit ért McLuhan sokat idézett gondolatán, miszerint „a médium az üzenet.”⁴⁴ A tetszetősen tömör megfogalmazás lényegében úgy értelmezhető, hogy bármely közlési eszköz esetében nem a tartalom, hanem sokkal inkább annak hatása érdemel figyelmet, amely az ember pszichikai, episztemológiai és szociális viszonyaiban hoz létre alapvető változásokat. Más szóval: „a társadalom mindig erősebben formált a médium természete által, mellyel az ember kommunikál, mint a kommunikáció tartalma által.”⁴⁵ A nyomtatott könyv megjelenése különösen jó példa erre, hiszen nem annak mindenkori tartalma az, ami a könyv mint médium hatását meghatározza, hanem maga a Gutenberg-technológia és az általa előállított könnyen hordozható, bárhol (némán) olvasható kötetformátum és annak tipográfiai kivitelezése válik döntővé.

Ha most a jelen dolgozat szempontjából fontos mozgóképi médium *üzenetét* akarjuk megfejteni, akkor legelőször is azzal kell számot vetni, hogy mit tekintünk a filmi reprezentálás tényleges médiumának.⁴⁶ Ez azért is tűnhet fogas kérdésnek, mert a teljes technikai fejlettségét

⁴³ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veres Panka és Sebesi István. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990. 16.

⁴⁴ Az *Understanding Media: The Extensions of Man*. című kötetében külön fejezetet (*The Medium is the message*) szentel a kérdésnek a szerző, illetve Quentin Fioréval közösen írt könyvük a *The Medium is The Message* a címbeli betűjátékkal utal a médium hatásának, „üzenetének” mindent átformáló (mondhatni: „átgyúró”) jelentőségére. (HardWired, San Francisco, 1967.)

⁴⁵ McLuhan – Fiore: *The Medium is the Message*. 8.

⁴⁶ McLuhan a mozi médiatörténeti hatásának jelentőségét az írásbeliségével rokonítja: „a fonetikus ábécé éppoly új volt a görögök számára, mint a filmfelvevő gép a mi huszadik századunknak.” (Uő: *Gutenberg-galaxis*. 36.) Hasonló gondolat Flusser tollából: „az emberi kultúrában az őскеzdetek óta két gyökeres fordulópont észlelhető. Az elsőt, a Kr. előtti második évezred közepe táján, a »lineáris írás feltalálása« címszóval jellemezhetünk: a másodikat, amelynek tanúi vagyunk, a »technikai kép feltalálása« címszóval.” (Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 7.) Balázs Béla pedig a könyvnyomtatás feltalálásának jelentőségéhez méri a film megjelenését: a filmnek „az emberiség kultúrájára gyakorolt hatása nem lesz csekélyebb a könyvnyomtatás jelentőségéhez.” (Balázs Béla: *A látható ember*. (1924) *A film szelleme* (1930). Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 18.)

megvalósító (színnel, hanggal stb. kiegészült) mozgófénykép lényegében több művészi ág eszközeit is magában foglalja. Képei lehetnek festőiek, dialógusai irodalmiak, nem beszélve arról, hogy a látottakat akár alámondott, akár feliratként megjelenő *szövegek* kísérhetik, illetve a zene is fontos eszköze lehet egy-egy filmművészeti alkotásnak – hogy csak a legnyilvánvalóbb „kölcson”-eszközöket említsük. A megközelítésmód, mely a filmet összetett művészi jelenségnek tekinti, nem egyetlen, hanem több szimultán működő kifejezési forma *intermediális* hálózataként határozza meg a mozgófényképet mint médiumot.⁴⁷ Ezzel szemben áll a film *monomediális* meghatározása, mely a mozgóképet a többi művészeti ágtól határozottan elkülöníthetőként jellemzi, és pontosan ebben az elhatárolhatóságban látja a film mint művészi kifejezőeszköz sajátos – és semelyik más művészi formával nem helyettesíthető – szerepét. A mozgófénykép monomediális médiumként történő leírása azonban, éppen a kifejezési forma vázolt összművészeti jellegéből következően, pusztán ideál, illúzió. „Eszménykép, amelyre a film mint művészet törekedhet, és amely a filmelméletek története során akkor jelentkezett egy esszencialista gondolkodásmód formájában, valahányszor a filmnek a többi művészettel szembeni autonómiáját éppen kifejezésmódjának egyediségét hangoztató érveléssel bizonyították (többnyire a szerzőiség műalkotásteremtő szerepével együtt). Ugyanakkor e monomediális egy befogadói illúzió is, amely abból származik, hogy amikor beülünk a moziba és folyamatosan végignézzük a filmet (vagyis egy filmet, és különleges élményben részesülünk) a filmérzékelés egyedi jellegzetességeit a filmbefogadás bizonyos mérvű linearitása, a mozgásérzékelések figyelemlekötő és egységesítő ereje valamint a képek ún. átlátszósága határozza meg. A jelenleg művelt pragmatikus, kognitív filmelmélet is feltehetően éppen ezért tulajdonképpen a médium semlegességét, illetve nagyfokú transzparenciáját feltételezi.”⁴⁸

A filmekre tekintő regényekben, irodalmi alkotásokban és nem utolsósorban a kettő viszonyát vizsgáló irodalomtörténeti, irodalomelméleti munkákban szinte kizárólag a szóban forgó médiumra

⁴⁷ Ugyanezen elképzelés *palimpszeszt*ként is értelmezi a filmet, vagyis olyan hordozóanyagként, mely többszörösen tele- és felülírt a műalkotásban résztvevő különböző művészi kifejezésformák által. Vö. Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmen*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003. 48.

⁴⁸ Pethő: i. m. 47. Nyilvánvalóan – amiképpen Pethő is utal rá – a filmtörténet különböző korszakaiban és a mozgóképi alkotások különböző műfajait, stílusait nézve igen eltérő az intermedialitás szerepe és érzékelhetősége. Abban a korszakban, amikor a film önálló művészetként történő meghatározása volt a fontos – elsősorban a második világháborút megelőzően – e nézet háttérbe szorult, és helyette a monomediális elképzelés volt a mérvadó; napjainkban pedig (és erre jó példák lehetnek akár Jean-Luc Godard, akár Peter Greenaway filmjei) a mozgóképek intermediális szervezetsége kerül előtérbe.

vonatkozó monomediális elképzelés figyelhető meg. Ez talán azért sem meglepő, hiszen amikor az adott irodalmi alkotás a mozgófénykép felé fordul, akkor elsősorban a médium *kizárólagos* sajátosságai érdeklik, a jellemvonások melyeket *nem* más művészeti formáktól kölcsönzött a filmművészet. Mészöly *Film* című regényében például szinte *monomániás* módon a kamera szenvtelensége, hangsúlyokat nem ismerő automatizmusa dominál, miközben a hangeffektusok, zenei aláfestés stb. minimális, szinte elhanyagolható szereppel bírnak a regényben.⁴⁹ De ugyanez elmondható akár Luigi Pirandello *Forog a film* (első megjelenés folytatásokban: 1915-1916) című regényéről is, melyben a narrátor – Mészölyhöz hasonlóan – a kamera gépi szemponttalanságát utánoz, személytelen történetmesélési módra törekszik, és ebből következően nem érdeklik a felvett képi anyagra ráépülő egyéb (zenei stb.) művészi eszközök. (A regény megírásának idején persze a némafilmek nem is rendelkeztek ilyen eszközökkel. Sőt, a mű elbeszélője, Serafino Gubbio, az operatőr még a kameráját is kézzel hajtja.)

Röviden azt a kérdést is szükséges érinteni, hogy milyen technikai apparátusok hozzák létre a mozgókép médiumát. A filmi reprezentáció technikai hátterének három komponense elengedhetetlen és meghatározó: rögzítés, tárolás és kivetítés. Az ennek megfelelő apparátuselemek: kamera, celluloidszalag és vetítógép (továbbá kevésbé meghatározó módon: a vászon). Ezen instrumentumok közül leggyakrabban a kamera színre vitelével találkozhatunk irodalmi szövegekben (például Mészölynél), de a vetítógép (vetítőfülke), a vászon és maga a celluloidszalag is gyakran a történetek főszereplői lesznek (például Mándy munkáiban). Mindazonáltal az apparátus hangsúlyos helyzetbe került elemének szövegbeli szerepe nem meghatározható a rendszer egésze nélkül. A kamera például önmagában, a filmszalaggal és a láthatóvá tevő eszközökkel alkotott viszonyrendszerén kívül, csupán fém és üveg(lencsék) halmazaként definiálható, melyre ugyan történetesen rá lehet ülni, fejbe lehet vele ütni valakit stb., de lényegi sajátosságát meghatározó funkciója, a képrögzítés nem rendelhető hozzá. És ugyanígy a vetítógép sem határozható meg adekvátan a kivetítésre kerülő celluloidszalag és az azt rögzítő felvevőgép nélkül. Ebből következően az apparátus elemei kölcsönösen feltételezik egymást, hiszen tárgyi funkciójuk csak a vázolt viszonyrendszerben létezik. Az irodalmi műben tematizált apparátuseszköz ilyen értelemben inherensen magában foglal egy figurális elemet, mégpedig azért, mert a megnevezett szerkezet (kamera, filmszalag, vetítógép) a mozgóképi

⁴⁹ E problémáról szólok még a későbbiekben.

reprezentációs rendszer (rögzítés, tárolás, kivetítés) *egésze* helyett áll.⁵⁰ Hangsúlyozom, e megállapítás csupán az általánosítás magasabb szintjén kíván meggyőző lenni, mivel az egyedi művek esetében nagyon is fontos, hogy az apparátusrendszer éppen *melyik* eleme kerül előtérbe – és erre az elemzések során természetesen tekintettel is leszek.

⁵⁰ Valójában a mozgóképi reprezentálás *film* elnevezése is tükrözi e névátvitelt, hiszen a rendszer egészéből csupán a 'hajlékony hártát', a tárolás egységét emeli ki, és helyettesíti vele az egészet.

A film „üzenete”

Nem könnyű meghatározni a mozgófénykép *önálló, kizárólagos* „üzenetét” abban a korban, melyet a képek áradata és „ostroma” jellemez, hiszen – amiképpen erről már az *Előszóban* írtam – a különböző képtípusok (fotó, film) mediális sajátosságai, származási rokonságuk következtében, átfedésben vannak egymással. Az azonban bizonyosnak és nehezen vitathatónak látszik, hogy a film a mozgás illúziójának megteremtésével jelentősen megnövelte az (álló) fénykép reprezentációs hitelét. Paul Virilio szavai akár a mozi üzenetét meghatározó korabeli jóslatként is hangozhatnak: „a mozgás érzetét keltő illúziót mindenki a látvány igazságának fogja tekinteni, ahogyan az optikai illúziók az élet igazságának fognak látszani.”⁵¹ Magyarán a mozgófénykép megjelenése volt a fénykép feltalálását követő lépés az úton, mely a valóság *képeinek* a valósággal történő felcserélése felé vezetett.

Az új médium sajátosságait kortársként számba vevő Balázs Béla úgy véli, hogy a film beteljesíti az „intellektualizált és elvont kultúra emberének” fájdalmas vágyakozását „a közvetlen, konkrét valóság átélése iránt, amelyet nem rostál meg szavak és fogalmak szitája.” Balázs az új „közvetlenség” megvalósulásaként értelmezi a mozgófénykép születését, melyet a dolgok konkrét, „nem fogalmi átélésének a vágya fejlesztett művészetté.”⁵² A „közvetlenség” gondolata a valóság film általi tényleges átélésének lehetőségét jelenti az elméletíró munkájában, melyet a filmkép valóságghűsége, más szóval: realizmusa biztosít.

A világ megismerésének új, és soha nem látott pontosságú eszközeként interpretálja a mozgóképet – és annak elődjét: a fotográfiát (még mindig kortársi nézőpontból) – André Bazin, a híres francia filmesztéta is. A *Mi a film?* című munkájában így fogalmaz: „Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos”⁵³; vagy egy oldallal később ugyanez a gondolata: a „fényképezett tárgy léte viszont éppúgy részese a modell létének, mint egy ujjlenyomat. Ezáltal magához a természethez

⁵¹ Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. Ágnes Klimó. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 1992. 35.

⁵² Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. 111.

⁵³ André Bazin: *Mi a film?* Ford. Baróti Dezső. Osiris, Bp., 2002. 21. (Az idézett szövegrész első, francia megjelenése: 1935.)

kapcsolódik, és nem egy másik alkotással helyettesíti azt.”⁵⁴ Roland Barthes ugyancsak azt feltételezi, hogy az igazán jó fényképeknek van egy olyan ún. *punctum* komponense, mely a fotográfiát „örült, de a valósággal érintkező képpé” tudja tenni.⁵⁵ Mindazonáltal, ha igyekszünk belátni a realistának nevezhető⁵⁶ esztétikai elképzeléseket, akkor nem tekinthetünk el attól az ellentmondásosnak látszó gondolattól, hogy a fénykép és a mozgókép alapvető tulajdonságából (és ontológiai státusából) következően, noha a valóságot jelenvalóvá teszi, vagyis médiumként működik, egyúttal felszámolja saját közvetítő, azaz médium voltát. Sőt, az idézett két elméletíró pontosan a médium önfelszámolásában látja a fénykép alapú megjelenítés fő érdemét: a jó fotográfia – írja Barthes – meghaladhatja saját fénykép voltát „és talán éppen ekkor válik művészié, ha médiumként megsemmisíti önmagát, ha már nem jel, hanem maga a dolog”.⁵⁷ Bazin pedig így vélekedik a közvetítő észrevétlenné válásáról: „először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtmény beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.”⁵⁸ Hogy a két elméletírónak a fotó és film realizmusára vonatkozó gondolatai milyen közel állnak egymáshoz, azt mi sem bizonyítja jobban, hogy imént idézett elképzelésük példaként mindketten a Torinóban őrzött halotti leplet említik: „a Fotográfiának van némi köze a feltámadáshoz.” – írja Barthes. „Nem ugyanazt mondhatjuk-e el róla, amint a bizánciak Krisztus szemfedőjéről, amely ma a torinói katedrálisban látható: hogy arkheoiropoiétosz hatja át, a rajta lévő kép nem emberi kéz műve.”⁵⁹ Illetve Bazin ugyancsak a dolgok valóságának az ábrázolásra történő átvitelét példázza e jelenséggel: „Pusztán csak

⁵⁴ Bazin: i. m. 22.

⁵⁵ Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magdolna. Európa Könyvkiadó, Bp., 1985. 130. A *punctum* fogalmát a *studium* terminussal szembeállítva alkalmazza Barthes. A *studium* fogalmán konvencionális fotóművészeti kódokat ért, míg a *punctum*on terminusán olyan képelemekre utal, melyek által a fénykép – Barthes szavaival – „valóban meghaladja önmagát”, és a valósággal képes kapcsolatot teremteni. A két fogalom részletes kifejtése: i. m. 32-35, ill. *punctum*ról részletesebben: 49-68.

⁵⁶ Vö. Barthes önmeghatározását: „A realisták, köztük jómagam – mert én már akkor realista voltam, amikor azt állítottam, hogy a Fotográfia kód nélküli kép” (i.m. 100.).

⁵⁷ Barthes: i. m. 55.

⁵⁸ Bazin: i. m. 20.

⁵⁹ Barthes: i. m. 94.

megemlíti, hogy Krisztus »Torinóban őrzött halotti leple« az ereklje és fénykép szintézisét jeleníti meg.»⁶⁰

Az eddig vázolt elméleti megközelítésekben a film és fotó „üzenete” összefoglalóan úgy határozható meg, hogy ezen eszközök a világ reprezentálásakor képesek kiiktatni saját medialitásukat, és ily módon válnak olyanná, mint egy áttetsző ablak, amin keresztül a világra tekinthetünk – a világ tényleges jelenléte nélkül.⁶¹ A technikai képek e látszólag objektív karaktere, mely a nézőt arra indítja, hogy ne a képtárgyat (papír, fényérzékeny szalag stb.) lássa mint közvetítőt, hanem „anyagtalannak” tekintse azt, mint az ablak nyílását, természetesen nem újkeletű elképzelés. A reneszánsz festészet korában már igényként fogalmazódott meg, hogy a festett kép felülete olyan legyen, hogy kitekintést biztosítson egy szép valóságra. „Elsőnek Alberti kezdte terjeszteni azt a gondolatot, hogy a festmény olyan mint egy ablak, amelyen át a látható világra tekinthetünk.

⁶⁰ Bazin: i. m. 21. Talán érdemes megemlíteni, hogy metaforahasználati rokonsága alapján Barthes *Világoskamra* című művét Sigfried Kracauernek *A film elmélete* című, szintén a filmelméleti realizmus gondolkörébe tartozó munkájával is rokoníthatjuk. Kracauer ugyanis a következőképpen írja le a valóság és a fénykép kapcsolatát: „mintha csak a felvevőgép most ragadta volna ki [ti. a „természeti tárgyakat”] a fizikai lét méhéből, és mintha a képek és a valóság közötti köldökszínort még nem vágták volna el.” (Siegfried Kracauer: *A film elmélete (A fizikai valóság feltárása)*. Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Bp., 1964. 340.) Barthes több helyütt ugyancsak a köldökszínor metaforát használja a valóság és a fotóeljárás szétválaszthatatlanságának a leírására: „Mintha köldökszínorszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között” (Barthes: i. m. 93.), illetve: „A fényképész ezen a vékony kis köldökszínoron keresztül adhat életet” (i. m. 125.).

Jóllehet Kracauer a film realista elképzelése mellett érvel, mégis máshogy értelmezi e megközelítésmódot, mint Barthes és Bazin. „Bazin szerint a film a valóság belső igazságát emeli ki; Kracauer szerint viszont egyszerűen visszaadja a tények valóságát [...], Bazin szerint a film alapvető realizmusa a *részvételi* vágyból születik [...] Kracauer szerint *dokumentatív* készségében konkretizálódik. Részvétel és dokumentáció, a dolgok igazsága és a tények realitása”. (Casetti: *Filmelméletek 1945-1990*. 44.). Barthes realizmusa inkább Bazinéhoz látszik közelebb állni, mégpedig azért, mert ő is az igazság és nem a tények megjelenéseként értelmezi a fényképek valóságtartalmát: „Összemosódott igazság és valóság, és ezentúl ebben láttam a Fotográfia valódi természetét (szellemét)” (Barthes: i. m. 89.).

⁶¹ Az „ablak” metafora ellentéte a „keret” metafora. Az utóbbi ugyanis éppen a film medialitását, nyelvszerűségét, közvetítő voltát hangsúlyozza, mégpedig oly módon, hogy nem az áttetsző üvegre, hanem a látvány kontextusából kiszakítottaságára (keretezésére) hívja fel a figyelmet. Nem észrevétlenné, hanem láthatóvá kívánja tenni a mozgóképet mint médiumot. A keretezett képkockák ugyanis egymás kontextusába helyezve olyan művilágot hozhatnak létre, mely jócskán *különbözik* a modell eredeti világától. E filmkészítési eljárás mód szükségességét vallják például az orosz montázsiskola rendezői és elméletírói, akik nem a kép áttetszőségére, hanem *bekeretezettségére* és szabadon elrendezhetőségére helyezték a hangsúlyt.

Leonardo da Vinci mélyítette el ezt a felfogást, amikor azt tanította, hogy perspektíva nem egyéb, mint teret látni egy teljesen áttetsző üvegtábla mögött, amelynek a felületére kell elhelyeznünk azokat a tárgyakat, amelyeket az üveg mögött látunk.”⁶² A technikai képek a festészetnek ezt az „ablakszerű” szerepét vették át, és tökéletesítették a modell és másolat felcserélhetőségének mértékéig.⁶³

A technikai kép a táblafestészet ablakszerű ábrázolásmódjánál annyival tovább megy, hogy nemcsak azt képes mutatni, amit az emberi szem – akár az üvegtáblán keresztül – láthat, hanem a valóságnak azt a dimenzióját is képes feltárni, amely a természetes (technikai eszközök nélküli) látás számára elérhetetlen. Ennek közismert és leggyakrabban említett példája Edward Maybridge 1878-ban végrehajtott, stanfordi kísérlete, amely során egy ügető lóról 40 ezredmásodpercnyi távolságra lévő 12 kamerával készített sorozatfelvételt, ezzel bizonyítva, hogy galoppozás közben egy bizonyos mozgásfázisban valóban csupán egyetlen pata érinti a földet. A kísérletben a kamera azt látja, amire a szem képtelen, ezáltal mintegy az emberi látás területét tudja kiterjeszteni. „Nincs aki vitatná” – írja Susan Sontag –, „milyen hatalmas lökést adott a fényképezés a látás megismerő törekvésének, hiszen a közeli és távoli felvételek révén hihetetlenül kitágította a láthatóság birodalmát.”⁶⁴ A fényképező és filmfelvevő optikai eljárásait az amerikai szerzőhöz hasonlóan Barthes is az emberi megismerés kiterjesztéseként értelmezi: „felbontok, felnagyítok, és ha szabad így mondani: lassítok, hogy legyen időm végre tudni.”⁶⁵ A kamera által feltárt tudás azonban némiképpen más jellegű, mint az eszköz

⁶² Erich H. Gombrich: *Művészet és illúzió. (A képi ábrázolás pszichológiája)*. Ford. Szabó Árpád. Gondolat, Bp., 1972. 272. Kittler pedig ekképpen ír Alberti és a technikai (beleértve a digitális eljárással készült) kép rokonságáról: „Alberti kidolgozta az ideális vagy pusztán gondolatban létező ablakot. Valószínűleg ez a »fenesta aperta« volt mindazon grafikus felhasználói felület őse, amelyek a számítógépek képernyőit húsz éve az úgynevezett »windows«-zal boldogítják.” (Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Magyar Műhely – Ráció, Bp., 2005. 58.)

⁶³ A (mozgó)fénykép szerepátvállalásáról többek közt olvashatunk Arthur C. Danto „Művészet a művészet vége után” című írásában: „a mozgókép feltalálása volt, ami azt jelentette, hogy a művészetnek tulajdonított reprezentációs célokat egy egészen más eszköz révén is el lehet érni” (Ford. Sajó Sándor. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 1997. 373.); Walter Benjamin „A fényképezés rövid története” című munkájában: „a fényképezésnek ma is, miként nyolcvan évvel ezelőtt, át kell vennie a stafétabotot a festészettől” (Ford. Pór Péter. In: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Bp., 1980. 705.); vagy a legismertebb ez irányú vélemény Bazin *A fénykép ontológiája* című írásában olvasható: „A fényképezés felfedezése lezárta a barokk művészet korát, és felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól [...] a fénykép és a film felfedezése a lényeg tekintve is végleg eleget tesz a realizmus követelményeinek.” (Ford. Baróti Dezső. In: *Mi a film?* Osiris, Bp., 2002. 19.).

⁶⁴ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Bp., 1999. 148.

⁶⁵ Roland Barthes: *Világoskamra*. 113.

segítsége nélkül szerzett vizuális tapasztalat. Walter Benjamin szavaival: „más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül.”⁶⁶ Az elméletíró gondolatmenetében fontos elem a pszichoanalízis szótárából kölcsönzött *tudattalan* fogalma, mégpedig azért, mert Benjamin úgy véli, „a film ismeretvilágunkat valóban olyan módszerekkel gazdagította, amelyek a freudi elmélet módszereivel világíthatóak meg” adekvátan.⁶⁷ E párhuzam magyarázatáért érdemes egy pillanatra *A fényképezés rövid története* című szöveghez visszatérni. „Ha például valaki, s akár csak nagyjából, számot akar vetni az emberek járásával, abban a másodperctörédekben, amikor *kilép* a sorból, biztos nem tudja a többiek magatartását szemmel követni. A fényképezés és különböző segédeszközei: a kimerevítések, nagyítások ezt tárják fel a számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai tudattalant.”⁶⁸ A mindennapi élet pszichopatológiája izolált és egyúttal elemezhetővé tett olyan jelenségeket, amelyek korábban „észrevétlenül úsztak tova az észlelt dolgok széles áramában.” A film az érzékelés hasonló elmélyülését vonta maga után a szemmel látható ismeretvilág egész terjedelmében. A kamera segítségével nemcsak a valóságra, hanem annak szabad szemmel nem érzékelhető mélységeibe vagyunk képesek belátni. Egy pillanatfelvétel rögzített idő és térdimenzióit szemlélve olyan új mintázatok kerülhetnek előtérbe, melyek a felvétel készítésekor nem voltak láthatóak. Ebből következően a *pontos* és *alapos* megfigyelés lehetősége is megszületett a (mozgó)fényképezés feltalálásával. Az új médium értelmezése pedig, mely optikai tudattalant láthatóvá tevő eszközként határozza meg a fotóalapú képkészítést, nagymértékben támogatta, és egyben kiterjesztette a technikai kép objektivitása mellett érvelő elképzeléseket.

A tudatos megfigyelésen túlit láthatóvá tevő optikai kép pszichoanalitikus metaforája értelmezhető úgy is, hogy van a látásnak egy *nem szándékos* vagy még inkább: *szándékosan* nem látható összetevője, amely a technikai kép segítségével válik mégis láthatóvá. A kamera ezáltal a *szándékoktól mentes* látvány világába adhat bepillantást, hiszen annak automatizmusa és elfogulatlansága teszi lehetővé az érdek és cél nélküli szemlélődést. E gondolat, mely az „optikai

⁶⁶ Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története”. 693.

⁶⁷ Uő: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”. 325.

⁶⁸ Uő: „A fényképezés rövid története”. 693. Vö. A mozgókép „a racionális ébrenléti állapotot mesterséges és ellentmondásos éberségi állapottal akarja fölcserélni, *tudatalattivá vált segítséget nyújtva az embereknek.* [saját kiemelés: S. M.]” (Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. 29.)

tudattalan” metaforájából bontható ki, első pillantásra jó okkal rokonítható a képelméletben főként a festészet kapcsán sokat vizsgált „ártatlan szem”, vagy másképpen: „romlatlan”, „érintetlen” szem problémakörével. A „romlatlan szem” gondolata – akárcsak a kép ablakszerű áttetszőségének elképzelése – nem a filmmel együtt (noha a fotóeljárás feltalálása után) született. Már John Ruskin – mutat rá Gombrich – 1856-ban ilyen módon jelöli ki a festészet útját: „a festészet egész technikai ereje attól függ, hogy szemünk vissza tudja-e nyerni azt, amit egykori »romlatlanságnak« nevezhetnénk; azaz: tudjuk-e gyermeki módon érzékelni a színfoltokat mint olyanokat anélkül, hogy tudnánk, mit jelentenek ezek – mint ahogy az a vak ember érzékelné ezeket, aki egyszerre, hirtelen látni tudna.”⁶⁹

Ruskin elképzelése szerint, az ily módon festett kép a fogalmak rendszerén túlra hatolva minden megszokott tapasztalatot kikapcsoló látásélményt közvetítene az ember számára. Ám mi volna e tapasztalat átélését segítő alkalmasabb eszköz, ha nem a gépi szem, a felvevőgép elfogulatlan optikája és mechanikai automatizmusa? Valóban úgy tűnhet, hogy a kamera, mintegy továbbfejlesztve a festészet törekvéseit, olyan nézőpontot kínál az ember számára, amelyet nem befolyásol a látás történelmi jelrendszereinek, gondolkodásbeli kategóriáinak és hagyományainak súlya. Némiképpen előre vetítve egy később tárgyalásra kerülő problémát, Warhol kamerájának automatizmusát Mészöly Miklós ekképpen jellemzi az előző fejezetben már idézett munkájában: „nincs szempontunk. Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetőek. Egyenlőségjelet teszünk minden részlet közé. Egyetlen elfogulatlanságunk, hogy a kiválasztott valóság-darabból mit veszünk középpontnak, mit utasítunk a kép szélére.”⁷⁰ Az idézet látszólag azt sugallja, hogy csakugyan a „tisztá”, „elfogulatlan”, „ártatlan” észlelés lehetőségét kínálja a (warholi) kamera-nézőpont.

Nagymértékben félrevezető volna mindazonáltal, ha nem választanánk el a festészet azon törekvését, mely az ábrázolás bevett konvenció ellenében dolgozza ki a szem „érintetlenségének” gondolatát, illetőleg a kamera gépi automatizmusának „ártatlanság-elképzelését”. Az előbbi a fogalmi gondolkodás béklyóitól akarja megszabadítani a festészetet, beleértve az ábrázolás Alberti által kidolgozott perspektivikus koncepcióját és a festészet egyéb „megkövült” szabályrendszereit, az utóbbi pedig szükségszerűen el kell tekintsen attól, hogy a felvevőgép, kamera éppen a festészetben

⁶⁹ Idézi: E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. 269.

⁷⁰ Mészöly Miklós: „A »tettenérés« dialektikája”. 51. Az itt vázolt olvasat persze meglehetősen egyoldalú, és elnagyolt, de a probléma árnyalására és alapos körüljárására – legalábbis ami Mészölyt érinti – később kerül sor.

terhessé vált optikai fogalmak és képkészítési módok továbbörökítőjének tekinthető.⁷¹ A képek ugyanis, melyeket a camera obscura ismeretelméleti modelljét magában foglaló fényképezőgép állít elő, megtestesítik mindazokat a teoretikus fogalmakat (perspektíva, fényelnyelés, fénytörés stb.), melyeket az optikai elméletek dolgoztak ki. Amiképpen Flusser írja: a fotó alapú képek „mind átkódolt technikai fogalmakat képviselnek, amelyek úgy tesznek, mintha automatikusan tevődtek volna át a világból a felületre. Éppen ezt a megtévesztést kell fölfedni, hogy felmutathassuk a fényképészet igazi jelentését, vagyis a fogalmak programozását; hogy feltárjuk, hogy a fényképezés nem más, mint absztrakt fogalmak szimbólum-komplexuma, szimbolikus faktumokká átkódolt diszkurzus.”⁷² E nézőpontot számításba véve azt mondhatnánk, hogy a fogalmak előtti „beszédre” törekvő festészet, mely a dolgokat szemlélő mindennapi viszonyulást kívánja felfüggeszteni és kiiktatni, nemhogy szövetségesének, de legkomolyabb ellenfelének tekintheti a reprezentációs eljárást, mely a kamera, felvevőgép segítségével hozza létre a világ képmását.

Mindazonáltal nemcsak a kamera-szem „ártatlansága”, „érintetlensége” kérdőjelezhető meg az imént vázolt módon, hanem a festészet elfogulatlanságra törekvését is komolyan lehet kritizálni. A szem „ártatlanságának” elképzelése ugyanis előfeltételezi, hogy különbséget tudunk tenni aközött, amit valóban látunk, és aközött, amit értelmünkkel teszünk hozzá látásérzetünkhöz. Egyszóval mintha a szem – kamera módjára – elválasztható volna a testtől és tudattól, melybe beágyazódik mind funkcionális, mind anatómiai szempontból. E gondolat cáfolatául lehetne említeni azokat a pszichológiai kísérleteket, melyek arra világítanak rá, hogy milyen esetleges viszony áll fenn látásinger és annak érzete között. Egyáltalán nem szükséges, hogy a megfigyelő valódi fénnel álljon kapcsolatban, mikor fényélményeket tapasztal. A szemhéjra gyakorolt nyomás, agyrázkódás, narkotikumok, magas lázzal járó betegség stb. mind okozhatnak látásérzetet, anélkül, hogy azoknak valódi külső ingerforrása volna.⁷³ A látásérzet már ebből a szempontból sem képzelhető el egy külső, transzcendens szem formájában, mely teljesen független a testtől, és „érintetlen” minden egyéb

⁷¹ Vö. A lineáris perspektíva a reneszánsz és az impresszionizmus között “minden egyes festményen eluralkodott, a fotográfia óta pedig – technikai szabványként – az optikai média-technikába is utat talált.” (Kittler: *Optikai médiumok*. 44.). Ill.: „Gyakran érvelnek amellett, hogy a mozi 19. század végén és 20. század elején megjelenő gépezete differenciáltabb formákban ugyan, de a reprezentáció korábbi ideológiáját és ugyanazt a transzcendentális szubjektumot örzi meg.” (Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Bp., 1999. 41.) A kérdésről a későbbiekben még lesz szó.

⁷² Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 36.

⁷³ E kísérletekről kissé bővebben, részben más összefüggések kapcsán fogok még szólni.

értelmezői folyamattól. További érvként lehetne hivatkozni azokra a filozófiai megfontolásokra, melyeket Kulcsár Szabó Ernő ekképpen foglal össze: „azt az empirikus elgondolást, amely egy dolog fiziológiai észlelését azzal helyezte az érzékelést *megértő* tapasztalat elé, hogy az érzékszerveink voltaképpen sohasem szavakat, hanem hangokat, sohasem melodikusságot, hanem zörejeket, nem tárgyakat vagy alakokat, pusztán vonalakat és kiterjedéseket észlelnek, már Heidegger azzal bírálta, hogy olyan észlelésformákból indul ki, amelyek úgyszólván meg tudnák előzni a valamit már mindig is valamiként »értő« látás, hallás eseményét.”⁷⁴ Az idézetből kiolvasható a kritika, mely megkérdőjelezi a minden várakozás nélküli megfigyelés lehetőségét, vagy ha tetszik, az elme olyan „üres lapként” történő értelmezését, amelyre a természet szabadon jegyezheti fel bármiféle titkát. Gombrich pedig az alábbi módon summázza a festészet „romlatlan szem” elképzelésére vonatkozó vizsgálatait: kétségbe vonható, „hogy egyáltalán elérhető-e az emberi szem számára olyan fokú »romlatlan passzivitás« mint amilyenről az előzőekben volt szó. Ha vizuális benyomás ér bennünket, azzal reagálunk rá, hogy följegyezzük, »iktatjuk«, így vagy amúgy csoportosítjuk, még akkor is, ha a benyomást kiváltó tárgy csak egy tintafolt vagy egy ujjlenyomat [...] A »romlatlan«, »elfogulatlan szem«, nem egyéb, mint mítosz.”⁷⁵

Az eddigieket összefoglalva azt lehetne mondani, hogy a mozgófénykép „üzenete” egyfelől úgy nyer értelmezést, hogy e médium kiteljesíti mindazokat az objektív és elfogulatlan ábrázolásra vonatkozó szándékokat, melyek már a festészetben is megjelentek, és amelyek ígérését már a fotóeljárás megszületéséből is ki lehetett olvasni. A modell és annak képi megjelenítése közti ontológiai rokonság, a képrögzítési eljárás annak automatizmusából következő látszólagos „elfogulatlansága” és „ártatlansága” mind azt sugallja, hogy a médium valóban kiiktatható a reprezentálás folyamatából, áttetsző ablakká tehető, sőt, felnagyító, kimerevítő stb. eljárásaival a valóság sokkal pontosabb és addig soha nem látott mélységeinek megismerését ígéri. A mozgás érzetét keltő médium tehát olyan magas fokú illúziót eredményezett, melyet több elméletíró is a világ igazságának művészi megjelenéseként értelmezett.

Másfelől a mozgófénykép megjelenésének, mediális üzenetének az eddig vázoltaktól meglehetősen eltérő interpretációját is kiolvashatjuk a témával foglalkozó teoretikus szövegekből. Ezen értelmezési irányvonalnak az alap gondolatát így fogalmazza meg Eifert Anna *A kép az eltűnés esztétikájában* című munkájában: az „érzékrendszerünkbe vetett bizalmunk megingását először az

⁷⁴ Kulcsár Szabó Ernő: „Az »immateriális« beíródás”. 20-21.

⁷⁵ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. 270.

optikai érzékelés terén éltük meg a fényképezés elterjedése kapcsán. Ez a technológia annak az igénynek a hatására fejlődött ki, hogy a valóságot olyan élethűen képezzük le, mint ahogy azt magunk körül látjuk. Az eredmény azonban azt mutatta, hogy a valóság egyáltalán nem olyan, mint amilyennek mi látjuk. Így a fotó önmagunkba vetett bizalmunkban rázkódtatott meg. A teleprezencia nyomán ez az érzetünk csak fokozódott – végképp nem hiszünk a szemünknek.”⁷⁶ Ha a „médiium mint áttetsző üveg” metafora segítségével próbálnánk megvilágítani az idézetből kiolvasható megközelítésmódot, akkor azt lehetne mondani, hogy ez esetben nem az „akadálymentes kilátás”, hanem az „ablak” maga kerül előtérbe, vagyis a médiium önfelszámolásának *illúziója* áll az értelmezések középpontjában. Az ilyen megközelítésmódú szövegeknek azért kitüntetett célpontja a mozgófénykép, mert e médiium testesíti meg az illúziókeltés tökélyre fejlesztését, és ebből következően: nagy becsapási képessége egyben a nagy leleplezhetőség modelljévé is teszi a filmet. Hogy a mozgófénykép milyen „veszélyesen” csökkenti a közvetítő közeg érzékelésének szükségességét, azt a francia filmteoretikus, Christian Metz így fogalmazza meg: „a mozi a többi művészetnél nagyobb mértékben vagy sajátyszerűbb módon bilincsel minket a képzelődéshez: az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, de csak azért, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét mindamellett az egyedül jelenlévő jelentő.”⁷⁷ Látható, a mozgóképi médiium egyfelől létrehozta a közvetlenség egyre tökéletesebb érzetét, másfelől pedig éppen az „önmagánállét”, a jelenlét radikális fenyegetéseként interpretálható, „vagy legalábbis minden tapasztalat, s a kommunikáció feltételeként is adódó érzékelés mediális hatásfunkciójának” tudósításaként.⁷⁸ Az utóbbi értelemben a film olyan közvetítő eszközként határozható meg, amelyen keresztül valami más, jelesül önmaga előállítottsága válik láthatóvá. A mozgókép ilyen irányultságú elemzése mindennél inkább fontosnak tartják a közvetítettség mibenlétének vizsgálatát, illetve feltételezik, hogy a film sokkal inkább igényli a reflexív megközelítésmódot, mint például a könyv, amelynek mediális tulajdonságai, materiális jelenlétéből adódóan (pl. kézbe fogható, polcra tehető tárgy stb.) látszólag sokkal nyilvánvalóbbak, mint a mozgókép esetében. És mivel illúziókeltésének nagyobb mértéke a reflexió igényét és hatásfokát is megnöveli, a film fokozottan reflexív médiumnak nevezhető. Továbbá e tulajdonságára hivatkozva nevezi Virilio a mozgóképet olyan reprezentációs eljárásnak, amely minden tapasztalat és érzékelés irreális voltának modelljeként szolgál. Némiképpen

⁷⁶ Eifert Anna: „A kép az eltűnés esztétikájában”. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. 395.

⁷⁷ Christian Metz: „A képzeletbeli jelentő”. Ford. Józsa Péter. In: *Filmtudományi szemle* 1981/2 60.

⁷⁸ Bednaries Gábor – Bónus Tibor: „Előszó”. In: *Kulturális közegek*. 12.

átfogalmazva szavait: a világ illúzió, a mozgókép pedig a világ illúziójának bemutatása.⁷⁹ Magyarán olyan szimulációs eljárás, mely a valóság létrejöttének mediális feltételeit utánozza. És ebből következik a tömör virilioni megállapítás: „a valóság racionális vizsgálata: mozi.”⁸⁰

A filmi médium üzenetét vizsgáló eddigi gondolatmenet még tömörebb összefoglalásaként elismételhető, hogy az új reprezentációs eljárás megjelenéséből egyfelől a még pontosabb valóságábrázolás és még behatóbb és még mélyebb világmegismerés ígéretét olvasták ki a kérdéskör elemzői, másfelől pedig – összevetésben más reprezentációs eljárásokkal – az illúziókeltés sokkal nagyobb mértékű leleplezéseként értékelték az új médium születését. Hiányérzetünk lehetne azonban, ha e ponton véget érne a szóban forgó probléma taglalása. Előre bocsátom, nem ez fog történni, mindazonáltal szeretném hangsúlyozni, hogy az eddigiekben csupán az új médium hatástörténet-elemzéseinek főbb irányvonalait tekintettük át, és az irodalom filmmédiumot interpretáló eljárásainak számba vételére még csak ezután fog sor kerülni. Továbbá azt is szeretném jelezni, hogy a fentiekben vázolt kérdéskörök korántsem jutottak a dolgozatban nyugvópontra, ugyanis az elemző részekben, jóllehet némiképpen kiegészítve és az aktuális szövegkörnyezethez igazítva, újra megjelennek, és vizsgálat tárgyává lesznek majd.

⁷⁹ Vö. „A világ illúzió, a művészet pedig a világ illúziójának a bemutatása.” (Paul Virilio: *Az eltűnés esztétikája*. 25.

⁸⁰ I. m. 22. A szóban forgó médium némiképpen hasonló értelmezésével találkozhatunk majd Mándy Iván *Zoro halála* című szövegében, ahol a filmi reprezentálás valóban a világérzékelés modelljéül szolgál.

Miképpen olvassa az irodalom a film „üzenetét”? (Negatív hatás és „átvállalás”)

Az *Előszó*ban röviden vázoltam a századfordulót követő magyar irodalom néhány kiemelkedő íróalakjának viszonyát az új médiumhoz. Rámutattam, hogy szövegeik azt bizonyítják, a mozgóképet nem tekintik a nagy hagyománnyal rendelkező művészetekkel egyenlő értékűnek. Ennek igazolásakor főként az új technikai találmány azon jellemvonására hivatkoznak, hogy banális történeteket ábrázol, és leginkább csak arra való, hogy elkábítsa, és a gondolkodás kényszerétől megszabadítsa az embert. Utaltam arra is, hogy noha Karinthy már szétválasztja a tartalmi oldalnak – amire főként az említett szerzők hivatkoznak – és az új közlésforma mediális sajátosságainak az *üzenetét*, ám az utóbbi kiteljesedését nem saját korában, hanem a távoli jövőben képzei el. Összefoglalóan e viszonyulásmódokat, akár a film megjelenését követő „negatív hatásnak” is nevezhetnénk, melyről, mint az új médium születését követő általános jelenségről, így ír McLuhan: „a művelt ember nem csak süketté és tudatlanná válik a film és fotó jelenlétében, hanem tüzei is védekező arroganciáját azzal, hogy lekezelően »populáris szemétnek« és »tömegszórakozásnak« nevezi őket.”⁸¹ Egy ilyen módon jellemezhető írói attitűd nyilván nem érzi az új médium reprezentációs sajátosságait az irodalomra is érvényesnek, és e megfontolásból következően, nem is foglalkozik vele komolyan. Vagy Karinthy szavait felidézve: ha az emberi kultúra ezen álláspontját magáévá tevő örszemét, a művészt kérdeznénk meg, mit jelent számára a kultúra történetében a filmszalag, ő tiszta lelkiismerettel azt fogja felelni, hogy semmit.

A „negatív hatás” konstatálásánál jóval komolyabb megfontolásokra ad lehetőséget a film irodalomra gyakorolt „felszabadító hatás”-ának vizsgálata. Az új mozgóképi technikával megjelenő történetmesélési sajátosságok ugyanis azáltal, hogy átvállaltak az irodalomtól bizonyos esztétikai és mediális funkciókat, egyre inkább saját, belső lehetőségei felé irányítják az irodalom gyakorlatát. Miként – és erről már szoltam – a fénykép fél évszázaddal azelőtt a festészettől, a 19. és 20. század fordulón a film veszi át az irodalomtól a reprezentáció némely funkcióját. Vagy ahogyan ezt Thomka Beáta a '70-es évek végén megfogalmazta: „az irodalomszociológia már jó ideje foglalkozik annak az átszerveződésnek a kérdéseivel, amelyeket az új médium elterjedése hozott a kultúrába: a film, a

⁸¹ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Mentor Book, New York, 1964. 175.

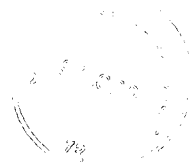
televízió szerepének megnövekedésével a regény szükségszerűen lemondott egy sor korábbi feladatáról, s energiáinak nagy részét azoknak az igényeknek a kielégítésére használhatja fel, amelyeket vele szemben a ma regényolvasója támaszt.”⁸² A szerzőnő ezt követően a regény nagyfokú intellektualizálódásának folyamatát említi példaként, továbbá, hogy a kohéziós erőt kifejező fix pontok megszűnnek az írásokban, és hogy az elbeszélői álláspont statikáját dinamika, a regények metonimikus szerveződését pedig a metaforikus váltja fel.

A filmet követő regények – írja Schubert – kiiktatták a „sztorit”, hiszen mentesítve érezték magukat minden olyan nehezeztől, amelyet a 19. század rakott rájuk, egyszóval eltekinthettek attól a korábban alapvető feladatuktól, „hogy megtörtént (vagy elvben lehetséges) történekek bonyolult társadalmi és tárgyi szövevényének valóságghű képét” adják.⁸³ Az irodalomnak nem kellett többé vizuális és auditív élmények megjelenítőjének lennie, mivel ezen funkcióját átvette tőle a film. Ehelyett – Kittler szavaival – „minden optikai és akusztikai illúzió nélküli huszonnégyszáz betűre” egyszerűsíthette önmagát. Stéphane Mallarmé kitűnő példája lehet e megközelítésmódnak, ugyanis ő pontosan a szöveg tudatosan kialakított képére helyezte a hangsúlyt, a betű materialitására, vagy a költő szavaival: az „olvasnivaló térbeli elrendezésére”. Nem meglepő hát, hogy amikor egy körkérdésben arról faggatták, mit tart az illusztrált könyvekről, azt válaszolta, „nincs véleménye róluk – épp azért, mert Mallarmé olvasóinak – nem úgy, mint Hoffmann olvasóinak – már nem hallucinálniuk, hanem egyszerűen olvasniuk kellett; akiknek azonban illusztrációkra van szüksége, tegye félre a könyveket, és menjen inkább moziba.”⁸⁴ Ettől az írói, költői megközelítésmódtól

⁸² Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. Forum Kiadó, Újvidék, 1980. 9.

⁸³ Schubert Gusztáv: „Próza fekete-fehérben. Filmesztétikai elmélkedések egy Mészöly-regény ürügyén”. In: *Az értelmezés kalandjai 2*. Szerk. Balassa Péter – Kovács András Bálint. ELTE Esztétika Tanszék, Bp., 1985. 194.

⁸⁴ Mallarmét idézi: Kittler: *Optikai médiumok*. 180. Kittler meglehetősen nagy léptékű irodalmi periodizációjában a felvilágosodás irodalmát a láttatásra törekvés példajaként határozza meg: „A szövegeket a jövőben úgy kell megalkotni, hogy az olvasók a megkötött tárgy nézése nélkül is rekonstruálhassanak egy nézetet, mégpedig nem csupán a távollevő tárgy nézetét, hanem azt a szemléletet vagy perspektívát is, amelyet a nem kevésbé távollevő szerző vett fel a tárgyal szemben [...] Hogy rövidre fogjuk: Diderot és német fordítója, Lessing óta az irodalom maga is kvázi-optikai médiumként működött.” (i. m. 93. 94.) De hasonló véleménnyel van a német romantika kiemelkedő alakjáról, E. T. A. Hoffmannról is, mondván: „nem csak fiktív alakjainak vannak újra és újra jelenségeik, hanem a regény egészében véve olvasók számára készített optikai jelenségként működik.” (113.) A kittleri irodalomtörténetben nyilvánvalóan jóval hangsúlyosabb a film megjelenésének „felszabadító” és „funkcióátvállaló” szerepe, hiszen a mozgókép – e narratíva szerint – ténylegesen magára vette mindazokat az „optikai” funkciókat, amiket addig a regények voltak kénytelenek ellátni. Más szóval az



egyenes út vezet a gondolathoz, miszerint az új médium megszületése után, „az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális megfilmesíthetetlensége” kell legyen.⁸⁵

A film „felszabadító hatás”-ának vizsgálatakor az alapvető probléma, hogy nehéz meghatározni, és elkülöníteni, melyek azok a jelenségek, amelyek az irodalom fejlődésének „belső” törvényszerűségeiből fakadnak, és melyek azok, amelyek a film „átvállaló” szerepének következményei. Feltehetőleg e szétválaszthatatlanság nehézségeire utal Schubert Gusztáv is, amikor az alábbi módon fogalmaz: „a film azért nem hatott felszabadítóan az irodalomra, mert az az igény (a fokozott valóságűség szükséglete), amely életrehívta, egyszersmind a próza fejlődésének »távlatait« is meghatározta. Az írói szemlélet átalakulását nem annyira a média megújításának vágya, sokkal inkább a társadalom mozgásai kényszerítették ki.”⁸⁶ Kétségtávol az elkülöníthetetlenség problémájával abban az esetben is számot kell vetni, amikor a film irodalmat *befolyásoló* (és nem felszabadító) „üzenetét” kívánjuk elemzés tárgyává tenni. Amennyiben a kérdéskört – célkitűzésünknek megfelelően – kizárólag a film születését követő századra korlátozzuk, akkor az új médium „átvállaló” hatásáról valóban nem sok mindent lehet mondani. Mégpedig azért nem, mert a „felszabadító hatás” meggyőző leírásához elengedhetetlenül szükséges a megelőző korok irodalmi folyamatait átvilágítani – amiképpen ezt például Kittler teszi. Ellenben, amikor a film irodalmat befolyásoló szerepét óhajtjuk feltérképezni, akkor nyugodt szívvel támaszkodhatunk, nyelvészeti szakszóval: szinkron, összehasonlító elemzésekre, melyek a két médium strukturális vagy egyéb hasonlóságait igazolhatják, cáfolhatják. (Noha persze az ilyen vizsgálatból származó állítások sem többek (jó esetben), mint erős feltételezések.)

Mielőtt teljes odaadással választott témánk, a film „üzenetét olvasó” irodalmi alkotások felé fordulnánk, röviden utalnék arra, hogy nemcsak a szépirodalmi szövegeket ihlette meg az új médium születése, hanem az irodalomelméleti fogalomtár is meglehetősen sokat kölcsönzött a mozgóképi reprezentálás technológiájától. Thomka Beáta így fogalmaz a jelenséggel kapcsolatban: „az összefüggések nem nyelvi terepére maga az irodalomelméleti fogalomkészlet figyelmeztet bennünket.

irodalom megszabadulhatott a mozgóképek iránti vágy beteljesítésének a magára vállalásától, melyet a film feltalálása előtti időkben „legalább a képzelet tartományában képes volt kielégíteni”. (105).

⁸⁵ I. m. 16.

⁸⁶ Schubert Gusztáv: „Próza fekete-fehérben.” 195. Némiképpen módosít így kiinduló hipotézisén, miszerint: „A film megjelenése elvben lehetővé tette, hogy az epika megszabaduljon azoktól a funkcióktól, melyek ellátására médiuma a hangos mozgóképénél kevésbé alkalmas.” (193.)

A látószög, perspektíva, a térbeli alapjelentésű, térbeli viszonyokat jelző kategóriák, külső, belső nézőpont, közelkép, panoráma stb. mellett egyéb képzőművészeti műfajok és eszközök elnevezései sorjáznak szótárában.”⁸⁷ Murphet és Rainford kissé radikálisabban közelítenek a problémához, amikor azt írják, hogy „a film a múlt században egyszerűen „gyarmatosította” a tradicionális irodalomkritikát az olyan vizuális és térbeli metaforákkal, mint »keretezés«, »közelítések«, »nézőpont«, nem is beszélve az olyan még alapvetőbb kategóriákról, mint »montázs« és »fokalizáció«.”⁸⁸ Ennek okát pedig abban látják, „hogyan volt a huszadik században az elbeszélés és a figurális beszédmód kvintesszenciális médiuma, mely minden más médiumnál jobban megtestesítette a »késő kapitalizmus« technikai és kulturális logikáját egészen a televízió születéséig.”⁸⁹ Kétségtelenül az elbeszélés-poétika vette át a legtöbb fogalmat a mozgóképtől (amiképpen ezt az idézetek is példázzák), melyek közül talán a felvevőgép optikájának *fókuszáló* működéséhez hasonlított szövegbeli láttatás, a fokalizáció esetében a legnyilvánvalóbb a kölcsönzés ténye. „Ez egy olyan fogalom” – írja Mieke Bal – „amely technikai jellegű. A fényképezésből és a filmből ered, ezáltal technikai jellege még inkább hangsúlyos.”⁹⁰ Elképzelhető ugyan, hogy az elméleti szövegek fogalomkölcsönzései azért következtek be, mert az írók, költők tömegesen alkalmazták az új médium szóbeli ábrázolásmódjába is átültethető, különböző eljárás módjait, és a teoretikusok csupán e jelenséghez alkalmazkodva használják az idézett terminusokat, ám az sem kizárható – amiképpen Murphet és Rainford állítja –, hogy a film a 20. századnak oly mértékben meghatározó médiuma, hogy az közvetlen hatással volt az irodalomelméleti írásokra. Mindazonáltal a további lehetőségek felvázolása, bizonyítása, cáfolása, egyszóval a kérdés alaposabb vizsgálata messze túlmutat a jelen dolgozat vállalásain.

⁸⁷ Thomka Beáta: *Glosszárium*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003. 100.

⁸⁸ Julian Murphet – Lydia Rainford: „Introduction”. In: *Literature and Visual Technologies*. 6.

⁸⁹ I. m. 7.

⁹⁰ Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Ford. Christine Van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London, 1997. 144.

A filmszerűség közvetlen-hatás elmélete

Montázs

Azok a munkák, melyek a film irodalomra gyakorolt hatását kívánják meghatározni, leggyakrabban a montázs-szerkesztés, a vágástechnika átvételét és szövegszerű alkalmazását említik. A példaként felhozott szépirodalmi alkotások között első helyen – mint a jelenség egyik legkorábbi és legnyilvánvalóbb példája – John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925) című regénye áll. A kérdés kutatói sűrűn utalnak Alfred Döblin *Berlin, Alexanderplatz* (1929), James Joyce *Ulysses* (1922) és Gertrude Stein *The Making of Americans* (1925) című műveire is. Hemingway szikár, hűvös, személytelen – főként pályája kezdetén született – prózáját pedig szinte már közhelyszámba menő módon szokás montázsszerűnek nevezni. Hasonlóan közkeletű e megállapítás Mátyás Iván munkáinak jellemzésekor is a magyar irodalomtörténeti munkákban. A további példák meglehetősen esetleges felsorolása helyett azonban (legalábbis a dolgozat céljait tekintve) fontosabb a „kölcsonzési” viszony *mikéntjét* szemügyre venni.

Az elgondolás, mely az irodalmi montázsszerkesztés megjelenését a mozgóképi médium születését követő időszakra datálja, és azt mintegy a film inspirációjára létrejött eljárásnak tekinti, egyirányú hatásmechanizmussal számol. E feltételezés tarthatatlanságára elsőként a filmi montázs-kutatás egyik legjelentősebb alakja, Szergej Mihajlovics Eizenstein hívta fel a figyelmet. A szerző *Dickens, Griffith és mi* című tanulmányában vázolja, hogy a párhuzamos montázs első filmbeli alkalmazója, és nem utolsósorban az orosz montázsiskola által is nagyra tartott Dawid Wark Griffith milyen irodalmi mintákra támaszkodott filmjeinek létrehozásakor. „Kissé meglepődünk” – írja – „amikor felfedezzük, hogy a »hivatalosan« káprázatos Griffitht, az ördögi tempók, szédületes cselekmények, parádés üldözések Griffithét ugyancsak Dickens irányítja! Márpedig ez így van!”⁹¹ Ám az előképek kimutatásakor Eizenstein nem áll meg az említett írónál, hanem elmegy egészen Shakespeare-ig, Puskinig, mondván „Griffith több évszázadra is visszavezethette volna a vágás családfáját, s egy másik nagy őst talált volna saját maga és Dickens számára, egy másik angolt –

⁹¹ Sz. M. Eizenstein: „Dickens, Griffith és mi”. Ford. Körösi József. In: Uő: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp., 1963. 271.

Shakespeare-t.”⁹² Látható, az egyirányú kölcsönzés elve már csak azért is megkérdőjeleződik, hiszen a montázs, amit – bizonyos elképzelések szerint – a filmtől átvett az irodalom, valójában az utóbbiból került az előbbibe. Bajban vagyunk tehát, amennyiben a lineáris hatásmechanizmus keretei közt gondolkodunk, sőt, tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a montírozó eljárások köre korántsem szűkíthető az említett két művészeti kifejezésformára (film, irodalom), hanem kiterjeszthető az emberi világérzékelés alapvető mechanizmusaira, amiképpen ezt többek között Eizenstein is megteszi (Pudovkinnal, Kulesovval egyetemben), ám korántsem elsőként a filmelmélet-történetben, hiszen Hugo Münsterberg 1916-ban már a „tudat vetítövásznaként” határozza meg a filmet: „mindenki tudja saját tapasztalatából, hogy határozott és pontos analógia vonható az 1900 óta kialakult film-formák és a mentális folyamatok között, melyek a tudat minden egyes szintjét működtetik.”⁹³ A gondolat, mely a filmkészítés montázsszerű szerkesztésmódját a valóság érzékelésével rokonítja, felbukkan többek közt Jean Mitry, Gilbert Cohen-Séat és Paul Virilio filmelméleti írásaiban, Henri Bergson pedig külön fejezetet szentelt a kérdésnek a *Teremtő fejlődés* című munkájában. Napjainkban a klinikai agyutatók kísérletekkel támasztotta alá, hogy az elme működése valóban a film fragmentált struktúrájához hasonlítható, hiszen – amiképpen arra Sacks, az angol ideggyógyász rávilágít – kóros esetekben (bizonyos mérgezések, súlyos migrének esetén villódzó, kimerevített vagy időben elmosódó képekről számolnak be a betegek) megfigyelhető az „elemekre bontott látás” jelensége, mely hitelt adott annak az elképzelésnek, hogy „a tudat különálló mozzanatokból épül fel”, akárcsak a mozgófénykép.⁹⁴

A kérdés téje úgy volna meghatározható, hogy amennyiben a montázsszerű világérzékelés általános emberi tapasztalatként írható le, annyiban nem lehet egyetlen művészi kifejezési forma kizárólagos sajátja, helyett sokkal inkább minden történetmesélés, „folyamat”-rekonstrukció elengedhetetlen és nélkülözhetetlen eszköze. Ebből következően a nyelvi narratívákat ugyanúgy jellemzi a kihagyás, vágás, montírozás, mint a mozgóképi történetmondást, függetlenül attól, hogy időben melyik jelent meg előbb. Vagy Flusser szavaival fogalmazva: „a filmi gesztusban nincsen semmi rendkívüli újdonság: a történetet beszéli el. Az elbeszélő a történeteket mindig is – legalábbis Homérosz és a Biblia óta – ollóval és ragasztóval komponálta”.⁹⁵

⁹² I. m. 296. Puskin montázs alapú szerkesztésmódjáról a „Montázs 1938” című tanulmányában ír Eizenstein. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Áron Kiadó, Bp., 1998. 151-184.

⁹³ Hugó Münsterberg: „A film (pszichológiai tanulmány)”. Ford. Farkas Csaba. In: *Filmspirál* 20. 1999/4. 34.

⁹⁴ Oliver Sacks: „A tudatfolyam sodrában”. Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna. In: 2000 2004/11. 74.

⁹⁵ Vilém Flusser: „A filmezés gesztusa”. Ford. Tillmann J. Attila. In: *Balkon* 1997/1-2. 68.

Amennyiben számot vetünk a mindenkori történetmesélés, és esemény-reprezentálás azon jellemvonásával, hogy abban óhatatlanul kihagyásokkal, vágásokkal, sűrítésekkel kell a történet létrehozójának élnie, akkor az irodalmi filmszerűségeen belül értelmezett montázs kérdése nem helyezhető el direkt-hatás, vagy ha tetszik, ok-okozati viszonyokra alapozó elméleti keretben, hiszen az elsőbbség kérdése irreleváns szemponttá válik.

Kamera-nézőpont

A film irodalomra gyakorolt hatásainak vizsgálatakor a montázs mellett leggyakrabban említett és elemzett kérdés a kamera-nézőpont alkalmazása. A regények, melyek ezt az eljárásmodot követik, látszólag igyekeznek olyan objektívak lenni, mint ahogyan a felvevőgép mutatja, amit lát. Szándékuk a személyes elbeszélői pozíció helyébe a személytelen automatizmust léptetni, mely, úgy tűnhet, rögzített pillanatképek, kimetszett valóságdarabok tetszőleges sorát pergeti le az olvasó előtt. A leggyakrabban Dos Passos említett regényét, Hemingway szikár, személytelen prózaművészetét, Alain Robbe-Grillet filmszerű írásait és újabban az amerikai minimalizmus irányzatát szokás e jellemvonás példájaként idézni.

Mindenekelőtt a modern művészet „megismerő funkciója” és szándéka motiválta a kamera nézőpont alkalmazását – állítja Schubert, aki többször idézett tanulmányában meggyőző alapossággal vizsgálja a kérdést. „A modern teoretikusok és művészek szerint a »régí« művészet bűne az, hogy képtelen a valóságot pontosan tükrözni, az írói személyesség befedi, elleplezi azt, amit a műnek meg kellene mutatnia”, és ezért „ki kell kísérletezni azokat az új módszereket, melyekkel a valóság »igazi arca« felfedhető.”⁹⁶ A valóság „igazi arca” pedig azokkal a dokumentarista módszerekkel ábrázolható, mely nem csupán hasonlóságra és valóságghűsége törekszik, hanem a valósággal egybeavágó „lenyomattá” kívánja a művészi alkotást tenni. Peirce szavaival: nem a valóság szubjektív ikonját,

Vö. még: „A narratologia egyik legfontosabb megállapítása, hogy maga a narrativa olyan mélystruktúra, mely megvalósulásának médiumától teljesen független. Más szóval: a narrativa alapvetően szöveg-elrendezés, mely elrendezés-séma különböző módokon aktualizálódhat: írott alakban novellaként és regényként; kimondott szavakban, [...]; rajzokban; képregényekben; táncban (mint narratív balett vagy pantomim); sőt még a zenében is, vagy legalábbis a programzenében”. (Seymour Chatman: „What novels can do that films can't (And vice versa)”. In: *Film Theory and Criticism*. Szerk. Leo Braudy – Marshall Cohen. Oxford University Press, Oxford – New York, 1999. 435.)

⁹⁶ Schubert Gusztáv: „Próza fekete-fehérben.” 196.

hanem annak objektív indexét kívánja létrehozni.⁹⁷ Ebből következően a szerzőnek, „ha komolyan veszi a művészet megismerő funkcióját, nem az a vágya, hogy művét pontosnak *higgyék*, hanem, hogy valóban *az* legyen, a világot nem értelmezni akarja, hanem tettenérni. Hogy erre sor kerülhessen, ahhoz az alkotásnak dokumentummá kell válnia, mert csak az adhat a modellnek belevetítésektől mentes, maradéktalanul teljes információt.

Milyen feltételek mellett válhat egy mű dokumentummá? Létrehozójának személytelenné, prekonceptióktól mentesnek, a kérdéses művészeti ág anyagának pedig lenyomat rögzítésére alkalmasnak kell lennie. Nos, ez a két feltétel együtt csupán a filmművészetben adott, ezért vonzódik az objektivitásra törekvő író ehhez a médiához, innen a próza filmet utánzó pastiche-jellege.”⁹⁸

Az irodalmi fikció új sémáinak Mészöly szerint is fontos eleme a valóság tettenérésének fokozottabb igénye, és ennek beteljesítésekor sokat tanulhat a filmi reprezentálástól vagy legalábbis annak metaforikus jelölőjétől, a kamerától: „a kamera személytelen, szemponttalan [...] s ez valóban újfajta szimbiózist ígér ember és világ, művészet és valóság között. Minél több elemnek (vagy akár csak az eddigieknek is!) egyenrangú figyelembevételével »megragadni« és »felidézni«: hogy épp ezzel váljon a *személyes* az objektív megértés *objektív* többletévé.”⁹⁹

Milyen jellemvonásokkal rendelkezik a kamera, ami – Schubert szavával – a „bölcsek követ” jelenti az irodalom számára? Egyfelől fontos, hogy a felvevőgép a „valóság mélyebb megragadását” teszi lehetővé, illetve, hogy az „optikai tudattalan” dimenzióját teszi hozzáférhetővé „használója” számára. Másfelől a kamera lényeges attribútuma az automatizmus, mely látszólag az író személyességeit, belevetítéseit, elfogultságait képes kiküszöbölni, ily módon a (felvevőgépet segítségül hívó) szöveg az „idődimenzió semlegesítésével”, az „elemek egyenrangúvá tételével” reprezentálhatja a világot. Vagy amiképpen Robbe-Grillet fogalmazott, a filmkép egy csapásra (és akaratlanul) visszaadta a tárgyak *valóságát*. „Meg kellene kísérelnünk tehát [a regények írásakor is], hogy a »jelentések« (lélektani, társadalmi, funkcionális »jelentések«) világának helyébe szilárdabb, közvetlenebb világot építsünk. Akár úgy, hogy a tárgyak és mozdulatok először *jelenlétükkel* kényszerítsék ránk magukat, s ez a jelenlét azután kezdjen uralkodni, túl minden magyarázó

⁹⁷ Az itt használt terminusokat (index, ikon) *A jelek felosztása* című tanulmányában definiálja Peirce (In: *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb – Szépe György. Gondolat, Bp., 1975. különösen: 38.)

⁹⁸ I. m. 197.

⁹⁹ Mészöly Miklós: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. In: *Uő: A tágasság iskolája*. Szépirodalmi, Bp., 1993. 139.

elméleten, mely megkísérli valamilyen vonatkozásban rendszerbe zárni őket, legyen az érzelmi, szociológiai, freudi, metafizikus vagy bármilyen más rendszer. A jövő regénykonstrukcióiban a mozdulat és a tárgy egyszerűen ott lesz, mielőtt bármi is volna [...] A tárgyak mostantól kezdve [...] lassanként elvesztik majd változandóságukat és titkaikat, lemondanak hamis rejtélyességükről, gyanús belső tartalmukról, melyeket egy esszéista »a dolgok romantikus magvának« nevezett.”¹⁰⁰

A tárgyak és mozdulatok „kényszerítő” jelenléte, mely a „börtönként” ható „magyarázó elméletek”-től szabadítja meg a dolgokat, azzal a – röviden már vázolt – elképzeléssel is rokonítható, mely a festészet ábrázolásmódját az „ártatlan”, „elfogulatlan” szem működésmódjához hasonlítja. A gondolat, hogy a festő úgy jelenítse meg a világot, mintha nem ismerné a jelentését, mintha minden tapasztalaton túli tapasztalatot közvetítene, és hogy alkotás közben függessze fel azt az érzékelésmódot, ahogyan a mindennapokban viszonyulunk a dolgokhoz, Robbe-Grillet imént idézett „esztétikájával” látszik egybevágni. Lényeges különbség mindazonáltal, hogy a francia író nem a festészettől, hanem a felvevőgép automatizmusától és elfogulatlanságától várja a fogalmak előtti beszéd megvalósulását.

Az eddig mondottak tükrében a kamera-nézőpont irodalmi alkalmazása nem tekinthető egyértelműen és kizárólagosan a mozgóképi reprezentálás megszületésének. A fokozott tettenérés és a világ fogalmilag meghatározott rendje mögé hatolás vágya már az 1870-es és 1880-as évek modernista festészetét is jellemezte. E törekvés beteljesítésében élen járt Cézanne, aki „úgyszólván (formaindifferens) színfoltok denotációt megelőző fenomenalitásra redukálta a természetet, e redukció pedig megnyitotta előtte azt a lehetőséget, hogy a színfoltokból mint a denotációt megelőző természeti jelenségből olyan összefüggést konstituáljon, amely önmagában megalapozott, azaz nem a denotáció révén szabályozott.”¹⁰¹ E módszerrel ahhoz az eredeti tapasztalási módhoz képes visszavezetni bennünket, „ahol még egymástól elválaszthatatlanul, lárva állapotban szunnyadnak” a fogalmak.¹⁰² Ha a kamera nézőpont alkalmazása – amiképpen Robbe-Grillet megfogalmazta – valóban a tárgyak és mozdulatok minden „magyarázó elméleten” („szociológiai, freudi, metafizikus”) túli jelenlétét kívánja tettenérni, akkor a gépi szemponttalanság irodalmi megjelenése akár a 19. század végi

¹⁰⁰ Alain Robbe-Grillet: „A holnap regényének egyik útja”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény” II kötet.* Szerk. Konrád György. Európa, Bp., é. n. 64-65.

¹⁰¹ Max Imdahl: „Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz”. Ford. Kukla Krisztián. In: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika.* Szerk. Bacsó Béla. Kijarat, Bp., 2002. 215.

¹⁰² Maurice Merleau-Ponty: „Cézanne kételye”. Ford. Szabó Zsigmond. In: *Enigma* 10. 1996/3. 83.

festészetelméleti elképzelésekből is származtatható. Sietve teszem hozzá, korántsem gondolom bizonyítottnak e vázlatosan érintett felvetést, csupán jelezni kívántam, hogy a közvetlen hatásgyakorlás elmélete logikailag – és nem egészen indokolatlanul – ezt a származtatási vonalat is lehetővé teszi. Annyit mindenképpen érdemes megfontolni az iméntiek alapján, hogy a kamera nézőpont irodalmi alkalmazásának tanulmányozásakor ajánlatos jóval átfogóbb és összetettebb viszonyrendszert kijelölni, mint amelyet a közvetlen és egyvonalú hatásvizsgálat kínál. Nem beszélve arról, hogy a gépi szemponttalanság – Mészöly szavaival – „barbár ellenállhatatlansága” a film születését megelőző irodalmat is megigézte. McLuhan szerint Dickens *David Copperfield* (1850) című regényében „a világ realizisztikus ábrázolásakor a felcseperedő gyermek szemét használja kameraként, megvalósítva így a tudatfolyam eredeti formáját még mielőtt ezt Proust, Joyce vagy Eliot átvette volna a filmtől.”¹⁰³ Hasonló véleményen van Bazin is a gépi szemponttalanság irodalmi előfordulásának tekintetében. Ha a realista ábrázolásnak azt a módját jellemezzük a kamera nézőponttal – írja – amely „pusztán a külvilági benyomások visszaadására törekszik, akkor kiderül, hogy ezt már azok az angolszász regényírók is alkalmazták, akik technikájuk pszichológiai igazolását a behaviorizmusból merítették. Az irodalmi kritika azonban rendszerint a film igazi természetének félreismeréséből kiindulva szokott a kérdéssel foglalkozni.”¹⁰⁴

A kamera-nézőpont a eseteként lehetne még említeni a szövegbeli láttatás „kocsizó”, távolító, közelítő mozgását, mely a valódi felvevőgép látványkövető mechanikáját utánozza. Hogy a mozgás, a gépi „helyváltoztatás élménye, mely a filmben találta meg adekvát kifejezését, mennyire éreztette hatását az irodalmi ábrázolásban” is, arra Györffy Proust *Az eltűnt idő nyomában* (1913) című regényének azt a részét hozza példaként, melynek során az elbeszélő – szó szerint! – „kocsizással” írja le a martinville-i templomot.¹⁰⁵ Persze kérdéses lehet, hogy amennyiben például azt a kocsit lovak húzzák, és a cselekmény jóval a film feltalálása előtt zajlik, akkor mennyiben változna a leírás? Akkor is „filmes-kocsizásnak” tekinthetnénk ezt az ábrázolásmódot? Továbbá e szempont alapján akár Petőfi Sándor *Az Alföld* című versét is kamera mozgatással láttatott ábrázolásmódnak tekinthetjük, hiszen a „rónák végtelenjének” madárperspektívájától (a darura helyezett kamera-nézőpontból) jutunk, „kocsizunk” egyre közelebb a „magányos, dőlt kéményü csárdá”-hoz. A vers 1844-ből való, nem

¹⁰³ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. 259.

¹⁰⁴ André Bazin: *Mi a film?* 87-88.

¹⁰⁵ Györffy Miklós: „Szerepcsere vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése”. In: Uő. *A tizedik évtized*. Palatinus, Budapest, 2001. 38-39.

valószínű, hogy a filmi reprezentálás hatása alatt állt.¹⁰⁶ A példák sora folytatható lenne, melyek mind azt bizonyítanák, hogy a mozgásból történő láttatás korántsem a mozgóképi kameramozgások hatására jelent meg az irodalomban. Röviden: „a filmszerűséggel legfeljebb analóg, de lényegét tekintve immanens epikai fejleménynek tekinthető, hogy a 20. századi elbeszélismód gyakran változtatja, mozgatja az ábrázolás szemszögét. Joyce-nál akad példa bőven erre is, Gide, Virginia Woolf, Faulkner elbeszélismódjuk egyik alapelvét teszik, sőt már Proustnál megfigyelhetjük alkalmazását.”¹⁰⁷

Az irodalmi filmszerűség eseteként tárgyalt montázs és kamera-nézőpont alkalmazásának eddigi áttekintését a következőképpen lehetne összegezni: erősen megkérdőjelezhető az elgondolás, mely a mozgóképi médium születésének irodalomra gyakorolt hatását közvetlen (eszköz)átvételnélként értelmezi. Ehelyett az irodalom és mozgófénykép viszonyát jóval átfogóbb és árnyaltabb művelődés- és episztémétörténeti összefüggésrendszerben érdemes vizsgálni. Mindezt már csak azért is fontosnak látszik hangsúlyozni, mert nem tekinthetők ritkáknak és hatástalannak az elképzelések, melyek egyenesen az irodalom előkészítő tevékenységéből vezetik le a film médiumának megszületését. Kittler például úgy gondolja, hogy a „mozgó képek iránti kielégítetlen vágy egy másik médiumot fejlesztett ki, amely e vágyat a film feltalálása előtti időkben legalább a képzelet tartományában képes volt kielégíteni: ez volt a romantikus irodalom.”¹⁰⁸ Hasonló elképzeléseket fogalmaz meg Pethő Ágnes is, aki szerint a film „csak folytatója és kiteljesítője volt annak a XIX. század végi látványkultusznak, amely a képzőművészetet és az irodalmat egyaránt áthatotta [...] A *filmvetítést* lehet, hogy a beszédes nevű francia fényképlemez-gyáros családnak köszönhetjük, a filmelbeszélés viszont egészen biztos, hogy nem a Lumière-masínából varázsolódott elő mintegy a semmiből, hanem a képi és irodalmi ábrázolás/történetmondás legváltozatosabb (nem is csak egy évszázados) hagyományainak talaján formálódott.”¹⁰⁹ Bazin pedig összefoglalóan ezt írja: „a helyzet tehát olyan, mintha a film legalább ötven esztendővel kullogna a regény mögött. Ha mégis azt hiszik, hogy az első

¹⁰⁶ Az imént vázoltához hasonló közelítések és távolítások („kocsizások”) jelenlétére mutatja ki McLuhan Burns, Wordsworth és Byron munkáiban is. (*Understanding Media*. 252.)

¹⁰⁷ Györffy Miklós: „Szerepcsere vagy munkamegosztás?” 37. Vö. még: A nézőpontok e „változatossága, amely Tolsztojban ugyanúgy megtalálható [mint Hemingway-nél], azt a gyanút ébreszti bennem, hogy az elbeszélések lehetnek a filmek vizuális megoldásainak forrásai, semmint fordítva.” (Martin Wallace: *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1986. 144.)

¹⁰⁸ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. 105.

¹⁰⁹ Pethő Ágnes: *Múzsák tükre*. 19.

hat a másakra, akkor csak egy, pusztán a kritikusok agyában létező virtuális filmről lehet szó. Egy olyan nem létező, egy olyan ideális filmművészet hatására gondolnak, amelyet a regényírók csinálnak..., ha épp filmalkotók lennének, arra a filmművészetre, amelyet még csak várunk, de amely még nem született meg.”¹¹⁰ Az utóbbi idézetből kiolvasható, hogy Bazin elsősorban a filmek azon – túlsúlyban lévő – típusára gondol, melyek a tömegek szórakozásigényeit kívánják kielégíteni. A „virtuális film” fogalma pedig értelmezésében a mozgókép mediális sajátosságait foglalja magában, eltekintve a filmek mindenkori tartalmától. Nem elhanyagolható elemzési szempontra mutat rá ebben az írásában valójában nem explicált különbségtevésével a francia filmesztéta. Nevezetesen: nem szabad figyelmen kívül hagyni a tényt, hogy az irodalom más mozgóképpel találkozott a század elején, mint például a 60-as 70-es években – vagyis a „filmművészeti aranykor” idején (ahogy arra már utaltam korábban). Mindazonáltal a probléma durva leegyszerűsítése volna, ha a különböző irodalmi korszakok eltérő filmértelmezését *kizárólag* ugyanazon időszak mozgóképi ábrázolásában fellelhető különbségekre vezetnénk vissza. Sokkal inkább arról van szó, hogy az adott kor irodalmi és filmművészeti alkotásai ugyanannak a kornak a gyermekei, ezért rokon kérdésekre kell hasonló, jóllehet médiaspecifikus válaszokat megfogalmazniuk. Vagy amiképpen Bazin a film születését követő amerikai regényirodalomra vonatkozóan megfogalmazta: az „sem a film megszületéséből, hanem inkább abból a sajátos, az ember és a technika viszonyát is feldolgozó világfelfogásból merít, melyet egyébként maga a szintén ennek a civilizációnak eredményeképp létrejött film sokkal kevésbé tükröz vissza, mint a regény.”¹¹¹ A jelen dolgozat vizsgálati körébe tartozó Mándy-szövegek filmszerűségéről ekképpen ír Vitányi Iván: „nem egyszerűen a film ihlette meg tehát Mándyt, hanem az élet azonos jelenségei hasonló stílusjegyeket hoznak létre a különböző művészetekben.”¹¹² E gondolatokkal egyetértésben az alábbiakban azt vizsgálom, hogy milyen rokon vonások találhatók film és irodalom ugyanazon korkérdésekre adott válaszaiban. Pontosabban, hogy mik azok a közös kérdések, amikre az irodalom mintegy a film segítségével keresi a válaszokat.

¹¹⁰ Bazin: i. m. 88-89.

¹¹¹ I. m. 88.

¹¹² Vitányi Iván: „A pálya szélén. (Mándy Iván helye az irodalomban)”. In: *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván.* Szerk. Domokos Máttyás és Lengyel Balázs. Nap Kiadó, Bp., 1997. 123.

A filmszerűség mediális megközelítése

Látás, reflexió, metaforizáció

„Soha nem volt még olyan kor, mint a miénk, amelyben a vizuális ábrázolás a szó minden értelmében olyan olcsó lett volna. Körülvesznek bennünket és állandó ostrom alatt tartanak plakátok, hirdetések, komikus és képes folyóiratillusztrációk. A valóság képeit látjuk ábrázolva a televízióban, moziban, postabélyegen és élelmiszersomagokon.” – írta Gombrich 1956-ban.¹¹³ A helyzet azóta annyiban változott, hogy a technikai képek „ostroma” fokozódott, hiszen újabb frontok nyíltak a képrögzítés modernebb technológiáinak megjelenésével. Azáltal, hogy a képek lettek a 20. században az információ alapvető hordozói, jelentős változás következett be a valóság érzékelésében. A technikai képek ugyanis olyan tökélyre fejlesztették a reprezentálás módját, hogy eredeti (jelölt) és másolat (jelölő) megkülönböztetése nem tekinthető többé problémamentesnek. Sőt, az utóbbi évtizedekben – Flusser szavaival – „a jelentésvektor megfordulását” figyelhetjük meg, vagy ha tetszik, az egész hagyományos kauzális szemlélet megkérdőjelezését, az oknak és következménynek, a modellnek és eredetinek a felcserélődését. Ennek következtében a kép a valóság elé helyeződik, és „a valóságot látszatok, képek sorozataként éljük át.”¹¹⁴ Másképpen fogalmazva: „A képek közvetítenek a világ és az ember között. Az ember »ek-szisztál«, vagyis számára a világ nem közvetlenül hozzáférhető, és így képeknek kell megjeleníteniük. De a képek ezáltal a világ és az ember közé állnak [...] ahelyett, hogy bemutatnák a világot, meghamisítják, míg végül az ember az általa létrehozott képek funkciójában kezd élni.”¹¹⁵ Vajon milyen okokra vezethető vissza a „valóságpótló” képek ilyen mértékű „elburjánzása”?

Susan Sontag szerint a „mi korunk” nem „perverzitásból” helyezi a képet a valóság elébe, hanem részint azoknak a gondolati irányzatoknak reakciójaként, amelyekben a valóság fogalma mind bonyolultabb és bizonytalanabb lett.”¹¹⁶ Némiképpen hasonló okokra vezeti vissza Barthes is a huszadik századi (populáris) mítoszok népszerűségét – beleértve a filmek mitikus történeteit is. Azok

¹¹³ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. 18.

¹¹⁴ Sontag: *A fényképezésről*. 200.

¹¹⁵ Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 9.

¹¹⁶ Sontag: i. m. 200.

ugyanis elrendezhetőnek láttatják a világ dolgait, és felkínálják annak örömét, hogy tökéletesen érthetővé váljon a valóság, „amelyben a jelek – minden akadály, jelentésvesztés és ellentmondás nélkül – végre-valahára összhangban vannak az okokkal.”¹¹⁷ Látható, a valóságmegértés ilyen öröme és nyugalma csak azon „vakság” révén valósulhat meg, amely a hagyományos kauzális szemlélet megkérdőjelezésével nem vet számot. Világtapasztalata a látásérzékelésnek nem arra az „új” modelljére épül, melyet például Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című munkájában visz színre. A naplóregény feljegyzései egy nemesi család utolsó leszármazottjától származnak, akinek élete határhelyzetbe sodródott: „Megváltozott világ ez. Új élet, csupa új jelentéssel. Pillanatnyilag nehézségeim vannak, mert túlságosan új minden. Saját körülményeim között még kezdő vagyok.”¹¹⁸ A világbeli otthonatlanságának és elbizonytalanodásának legfőbb oka pedig „rég” látásmódjának tarthatatlansága. A szövegben többször is történik utalás arra, hogy a feljegyzések készítője „látni tanul”, mely az új világhoz történő alkalmazkodás és túlélés legfőbb cselekvéseként és reményeként értelmezhető.¹¹⁹ Ha Malte Laurids Brigge kialakulóban lévő látásmódját megvizsgáljuk, akkor annak jellemvonásait úgy lehetne összefoglalni, hogy a „külső” igazolásra is számító érzékelésmódot felváltja a látás egyéni, szubjektív gyakorlata. Ennek eredményeként meghatározhatatlanná válik a külső és belső vizuális érzet közötti különbség. A szubjektívvé vált látás tapasztalatát példázzák a következő idézetek: „E ház képe, mintha végtelen magasságból zuhant volna belém, s mikor földet ért, széttöredezett.”¹²⁰ Vagy: „Eljött a másfajta értelmezések ideje, minden szó leválik a másikról, a dolgok értelme széteszlik, akár a felhő, és lehull majd mint az eső [...] A változás küszöbén én vagyok a benyomás.”¹²¹ A látás egyénivé válását bizonyíthatják azok a szakaszok is, melyek a lecsukott szemek látás-percepciójának fontosságát ábrázolják. Például: „csak néztem magam elé, és nem láttam semmit [...] Egyszerre valami hűvöset és világosat éreztem szemhéjamon, amelyet könnyes szememre szorítottam, hogy ne kelljen látnom semmit.”¹²² A feljegyzések írójának nem kevesebb a célja, minthogy elsajátítsa a nézőpontot, amit – életével együtt – „csak egyvalakinek szántak”.

¹¹⁷ Roland Barthes: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa Kiadó, Bp., 1983. 25.

¹¹⁸ Rainer Maria Rilke: „Malte Laurids Brigge feljegyzései”. Ford. Görgey Gábor. In: *Válogatott prózai művek*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1990. 56.

¹¹⁹ Vö. i. m. 7. 16.

¹²⁰ I. m. 21.

¹²¹ I. m. 41.

¹²² I. m. 28.

Rilke naplóregénye olyan világtapasztalatbeli fordulatról számol be, melynek következtében „jóformán semmi sem marad a régiben.” Az új világtapasztalat legfőbb közvetítője a látás, melyre a feljegyzések készítőjének azon – többször is explicált – szándékából következtethetünk, hogy az alkalmazkodás érdekében: „látni tanul”. A valóság fogalmának bonyolultabbá és bizonytalanabbá válása eszerint nagymértékben a látás-érzet valóságtartalmának megkérdőjelezésére vezethető vissza. Talán nem túlzó mértékben általánosítva e következtetéseket azt is mondhatnánk, hogy a regény e tulajdonsága jól megragadható és leírható Merleau-Ponty elképzelése alapján, miszerint a klasszikus és modern művészet különbségének okát a látás korszakainak alapvetőbb különbségeiben kellene megragadnunk.¹²³

Hasonló feltételezésekből kiindulva vizsgálja Crary a vizuális percepció 19. században lezajló, gyökeres változásait. Meglátása szerint a modernitás megjelenése „egybeesik a látás klasszikus modelljeinek és reprezentációk stabil terének összeomlásával. A megfigyelés egyre inkább egyenértékű érzéketek és ingerek kérdése, amelyek nem utalnak semmilyen térbeli helyre. Az 1820-as és 1830-as években elkezdődik a megfigyelő újrapozicionálása, a *külső/belső camera obscura* által feltételezett, meghatározott viszonyain kívül, egy olyan körülhatárolhatatlan terepen, ahol a belső érzékelés és külső jel közötti megkülönböztetés visszavonhatatlanul elmosódott. A látás »felszabadítása« a 19. században – ha valaha is történt ilyen – zajlott le először. A camera obscura bírói modelljének hiányában a látás felszabadult, és elpártol azoktól a merev struktúráktól, amelyek a tárgyait alakították és alkották.»¹²⁴

A camera obscura bírói modellje, melyet Crary a 16. század végétől a 18. század végéig uralkodó filozófiai metaforának tekint, mindenekelőtt a priori módon elválasztja és megkülönbözteti a világbeli modellt és annak képmását. A kettő között olyan referenciális viszonyt tételez, melynek meglétéért egy isteni, „transzcendens szem” szavatolna. A sötét kamra falán (vásznán) létrejövő képet nem befolyásolja a megfigyelő mindenkori testi állapota, vagyis e modell szétválasztja a látás időtlen aktusát és a látó fizikai létmódját. Röviden: a szóban forgó készülék fenntartja a „referenciális illúziót”, melynek leleplezése a 19. század imént jelölt időszakához kötődik, Crary szerint. (A vélemény nevesítése azért is fontos, hiszen Crary munkájának legfőbb célja, hogy bizonyítsa, a modern látás kialakulása nem a 19. század végén, a modern festészet kialakulásával esik egybe,

¹²³ Idézi: Bagi Zsolt: „Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete”. In: *Passim* IV/1 (2002) 122.

¹²⁴ Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. 39.

amiképpen a legtöbb művészettörténész hiszi, hanem már a század 20-as, 30-as éveiben elkezdődik a folyamat, ami a vizuális érzékelés gyökeres változását eredményezi.)

Crary Sontaghoz hasonlóan úgy véli, a látás klasszikus modelljeinek és a reprezentáció „stabil terének” összeomlásával, a valóság fogalmának bonyolultabbá és bizonytalanabbá válásával egy időben „a szem tevékenységének újrakódolására szolgáló eszközök sokasága jelenik meg, hogy felügyelje, növelje produktivitását, és megóvja a zavaroktól.”¹²⁵ Ezek közé az eszközök közé sorolható a mozgófénykép létrehozására alkalmas apparátus, mely annak a századnak a legvégén, mely a klasszikus látásmező összeomlásának kora, mintegy magába olvasztja és átmenti a következő évszázadra a camera obscura episztemológiai modelljét. De nemcsak átmenti, hanem szinte egyeduralomra is juttatja, ezt bizonyítja a filmipar roppant gépezete, mely elsősorban a „biztonságot kereső” látásigények kielégítésére szakosodott.

Az eddigiekben vázolt folyamatok a vizuális percepció két, egymás mellett élő modelljét hagyományozták a 20. századra. Az egyik így jellemezhető: „Manet-val, az impresszionizmussal és/vagy posztimpresszionizmussal a vizuális reprezentáció és észlelés új modellje jelenik meg, amely szakítást jelent a látás másik, több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként vagy normatívként meghatározott modelljével.”¹²⁶ A másik mintaértékű modell pedig olyan folyamatként volna leírható, mely a fényképezés feltalálásához, elterjedéséhez és a „realizmus” egyéb idetartozó 19. századi formáihoz kapcsolódik. Az utóbbi elképzelést az elméletírók „túlnyomórészt a reneszánsz alapú látás fokozatos kibontakozásának részeként mutatták be, amelyben a fényképezés és végül a film csupán későbbi állomásai a perspektivikus tér és észlelés ma is tartó fejlődési folyamatának.”¹²⁷ A két modell egyidejűleg létezett a 19. században, és létezik a filmi realizmus virágkorában: egyfelől az elbeszélés, mely perspektivikus teret és a mimetikus, referenciális jelrendszereket felszámoló művészetről szól, másfelől az elképzelés, miszerint a látás továbbra is azok közé a „realista” korlátok közé van beszorítva, melyek már a 15. század óta formálták. A két modell különbsége a 19. század végén az újító, modern festészet, és a realizmus hétköznapi gyakorlatát felmutató fényképészet médiumainak szétválásában kulminált. A 20. század elején aztán – így folytatható a történet –, a mozgóképpé váló fénykép (a film, televízió elterjedésével) és vele az a látásmodell, amit képvisel,

¹²⁵ Uo.

¹²⁶ I. m. 16.

¹²⁷ Uo.

egyeduralomra tör, és céljait, a tömegek meghódítását el is éri, a modernista képzőművészetek újításai pedig népszerűség tekintetében a perifériára kerülnek.

A két mintaadó modell egymás mellett éléséből még egy jelenség meglétére következtethetünk, nevezetesen, hogy a látás több évszázados klasszikus modelljének felszámolásán munkálkodó, kritikai elméletek legfontosabb célpontjává válnak azok a reprezentációs eljárások, melyek a camera obscura episztemológiai modelljét örökölték tovább, jelesen: az analóg képkészítési technológiák. Eifert Anna korábban idézett gondolatait felelevenítve: az új képkészítési eljárások, melyek a valóságérzékelés „visszazökkentését”, biztonságossá tételét célozták – és e ponton rokonítható az imént említett szerzőkkel –, valójában az önmagunkba vetett bizalmunkban rázkódtattak meg. „A teleprezencia nyomán ez az érzetünk csak fokozódott – végképp nem hiszünk a szemünknek.” Vagy Cray szavaival: „Marx, Bergson, Freud és mások szövegeiben ugyanaz az eszköz [camera obscura], amely egy évszázaddal korábban az igazság színtere volt, olyan folyamatok és erők modellje lesz, amelyek elrejtik, feje tetejére állítják és elhomályosítják az igazságot.”¹²⁸

Amennyiben egy irodalmi mű színre viszi a mozgóképi reprezentálás eszközeit (vetítógép, kamera, mozi stb.), annyiban a szöveg reflexív funkciójával számolhatunk, hiszen az egyik médiumon (nyelv) keresztül a másik médium (mozgóképi) válik láthatóvá. Mivel a film kitüntetett eszköze a 20. századi valóságtapasztalat leleplezésének és elemzésének, ezért az irodalmi művek, melyek a mozgóképet tematizálják, feltehetőleg az érzékelés megváltozott feltételeire és e változások hatásaira irányítják a befogadó figyelmét. Ugyanakkor a szövegbeli mediális, vagy ha tetszik, intermediális tükröződések/tükröztetések „nem egyirányúak, hanem olyan viszonyhálót aktualizálnak, amelyben a megoldások eljátszhatnak a mediális különbségekkel, a médiumok egymás érzékelését módosíthatják: egymást átfedhetik, vagy éppen felfedhetik, egymáson »visszaverődhetnek«, egymásra rámutathatnak, kölcsönösen feltárhatják jellemzőiket és így tovább.”¹²⁹ Más szóval: e szövegek nem csupán a világtapasztalás látásra vonatkozó kérdéseit viszik színre, hanem egyúttal saját médium voltukra, saját nyelvszerűségükre is rámutatnak. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert jóllehet a 70-es 80-as évek magyar prózairodalmának azon jellemvonása, hogy bizonyos művek saját szövegszerűségüket előtérbe állítják, sokat tárgyalt és elemzett kérdés, az viszont annál kevésbé tűnik fontos szempontnak a vizsgálatokban, hogy e reflexió egy másik mediális eszköz tematizálásával is megvalósulhat, nevezetesen a mozgófénykép szerepeltetésével az ábrázolt világban. A kérdés

¹²⁸ I. m. 44.

¹²⁹ Pethő Ágnes: *Műzsák tükre*. 9.

tanulmányozása azért is megkerülhetetlen, hiszen a próza „nyelvi fordulata” csupán elméleti szinten függetleníthető az ún. „képi fordulattól”, amely, akárcsak az előbbi folyamat, a médium „áttetszőségének”, problémamentes közvetítésének gondolatát kérdőjelezi meg a vizuális reprezentálás területén. Vagy amiképpen Mitchell fogalmazott: „Ami a nyelvészet számára Saussure és Chomsky, az az ikonológia számára Panofsky és Gombrich. E nagy szintetizáló elmék megjelenése nem azt jelenti, hogy a nyelv, vagy az ábrázolás rejtélye egyszer és mindenkorra megoldódna. Éppen ellenkezőleg: a nyelv és az ábrázolás többé nem tökéletes, átlátszó közvetítők, amelyekén keresztül a valóság az értelem számára reprezentálódik, miként a felvilágosodás kritikusai és filozófusai számára még mutatkoztak. A modern kritikában a nyelv és az ábrázolás enigmákká, megoldandó problémákká váltak, börtönökké, amelyek elzárják az értelmet a világtól. A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket.”¹³⁰

Az eddigiek lényegét kiemelve azt lehetne mondani, hogy a film különösen alkalmas médium a világ és a tudat viszonyának megjelenítésére, akár úgy, mint egy illúzió létrejöttének (avagy: egy több évszázados gondolkodási modell) megjelenítője, akár úgy, mint annak leleplezője. Ebből következően a filmi reprezentálás irodalmi színre vitelének értelmezésekor számolni kell a megjelenített mozgóképi médium e kettősségével, melynek szövegbeli megvalósulása és funkciója mintegy reflexív módon árulkodhat a mű poétikai állásfoglalásáról. (A mozgóképi médium kettősségének így felfogott irodalmi szerepéről bővebben szólok majd Mándy Zoro *halála* és *Az igaziak* című novelláinak tárgyalásakor.)

Érintőlegesen arról is írtam már, hogy egy új médium mindig a valóság megismerésének új élményét jelenti. Erre volt példa a technikai képek esetében az „optikai tudattalan” jelensége, a világ soha nem érzékelt szféráinak láthatóvá válása az újonnan kifejlesztett eszközök (fotó, film stb.) segítségével. Az új médiumok tehát addig nem létező tapasztalatokat fordíthatnak, emelhetnek át az emberi érzékelés birodalmába. Közvetítőként, transzformátorként működnek így az ember és a világ között, akár csak a metaforák, melyek az ismeretlen birodalmát az ismert segítségével (az előbbire hasonlósági alapon rávetítve az utóbbit) teszik érzékelhetővé, megérthetővé és felfoghatóvá. McLuhan ezt az alábbi módon fogalmazza meg: „ahogyan a metaforák átalakítanak [transform] és átvisznek [transmit] tapasztalatokat, ugyanúgy működik a médium is [...] Ez a módja annak, ahogy a

¹³⁰ W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. 8. (Ahol a magyarul megjelent első fejezet fordítását használom zárójelben tüntetem fel az oldalszámot: Uő: „Mi a kép?” Ford. Szécsényi Endre. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Bp., 1997. 339.)

viszonyok halmazát egy másik halmazzal összefüggésben látjuk, tároljuk és átalakítjuk”.¹³¹ A médium aktív, produktív metaforaként működik, mely tapasztalatokat képes új formába átültetni, és ez természetesen a beszélt nyelvre is érvényes, mint az első olyan (mediális) technológiára, melynek segítségével az ember képes volt környezetét újszerű módon megragadni. A médiumok ezért (beleértve a nyelvet is) a „gondolkodás transzformátorai”. A világot nem látjuk mint olyat, hanem csak a beszéd, a nyomtatott szó, a televízió-kamera stb. lencséjén keresztül, egyszóval „média-metaforáink klasszifikálják a világot számunkra: tagolják, keretezik, felnagyítják, kicsinyítik, kiszínezik” stb. A tudat a médiumok által szervezett és kontrollált. Postman segítségével, ha lehet, még tömörebben fogalmazva: „A nyelvünk a mi médiumunk. A médiumunk a metaforáink forrása. A metaforáink hozzák létre a kultúránk tartalmát.”¹³²

Az új technikai eszközök metaforizációs működésmódja kiemelt szereppel rendelkezhet a filmi reprezentációt színre vivő irodalmi szövegekben. Mondhatni reflexív szereppel, hiszen egy másik médium metaforikus funkciójának tematizálásával a mű saját retorikai eljárásaira irányítja a figyelmet. E megközelítés szerint a szövegvilágban megjelenő kamera akár a metaforizáció metaforájaként is értelmezhető. Vagyis: a technikai képrögzítés eszközei „nem pusztán tárgyakat reprezentálnak, hanem megértésükben magának a reprezentáció módjának tulajdonságai is szerepet kell, hogy játszanak.”¹³³ (A felvevőgép metaforizációs eljárásának fontossága főként Mészöly *Film* című regényében kerül előtérbe, ezért ezt a témát a művet elemző fejezetben vizsgálom részletesebben.)

Az alfejezet végső summázataként megfogalmazható, hogy az irodalmi filmszerűség kérdéseinek vizsgálatakor fontos azokat a szempontokat szem előtt tartani, melyek a mozgóképi médium fő jellemvonásaiból fakadnak. Egyfelől tehát azt a szerepét, hogy a világtapasztalat látásra

¹³¹ Marshall McLuhan: *Understanding Media*. 66. Georg Christopher Tolen, német médiakutató „média metaforológiának” [media metaphorology] keresztelte a szakirányt, mely a szóban forgó kérdés vizsgálatára specializálódott. Érdemes megemlíteni, hogy a média metaforikusságának itt vázolt felfogása nem azonos azzal a megközelítésmóddal, mely a médiumot magát, mint *hasonlítási* alapot kezeli. Az utóbbi esetben ugyanis *tényleges* metaforákról van szó (pl. „számítógép agy”, „film tudat”, „film álom”), míg az előbbi esetben a médium metaforikus *működésmódja* a hangsúlyos. Röviden: nem az a lényeges, hogy miképpen válik metaforává, hanem hogy miképpen hoz létre új metaforákat. Az utóbbi értelemben rokonítható a nyelv ún. „általánosított metaforáival”, melyek a kognitív metaforakutatás kitüntetett vizsgálati jelenségeinek számítanak.

¹³² Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death*. 10-15.

¹³³ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003. 184.

alapozott régi, klasszikus modelljét menti át a 20. századra, másfelől azt, hogy olyan közvetítőként működik világ és ember között, akárcsak a produktív, aktív metaforák. Fontos kitétel azonban, hogy mindez valójában az irodalmi szöveg reflexív funkciójában válik érdekessé, hiszen az adott irodalmi alkotások nem pusztán példázatait és illusztrációit a filmi reprezentáció alapvető tulajdonságainak, hanem a szóban forgó médium színrevitelének módozatai, szövegbeli funkciói a mű esztétikai és irodalomtörténeti státuszáról is árulkodnak.

A tekintet és a kamera

A látásélmény valóságtartalmában történő elbizonytalanodás, amely ellen az objektivitás illúziójának magas fokát megteremtő technikai képek 20. századi áradata volt a válasz, befolyással volt a szubjektum öntapasztalatának mikéntjére is. E hatással már csak azért is számolni kell, mert a szubjektív én-kép kialakításában nagy szerepet játszik a látás, illetve ezzel összefüggésben a *látva levés* mozzanata. A másik ember *tekintete* alakítja, formálja a tekintetet észlelő szubjektumot, és ilymódon az egyik ember tükörré válik a másik számára. E viszony – írja Merleau-Ponty – „kitesz mások tekintetének mint embert az emberek között vagy legalábbis mint tudatot a tudatok között.”¹³⁴ A társadalmi alany másoktól való függősége saját jelentésének kialakításában nagy hányadában a látómezőn belül határozódik meg. (Nyilván nem teljes mértékben, hiszen az identitás kialakításában fontos szerepet játszanak azok a nyelvi narratívák is, melyek a szubjektum pozícióját befolyásolják.¹³⁵) A másik „tekintete a tudat alapzata”, állítja Lacan, majd így folytatja: ami „a leginkább meghatároz a láthatóság területén, az a tekintet, ami kívül van.” Látom, hogy látva vagyok, és ilymódon *képpé* változom.¹³⁶

A belsővé vált én-kép kényszerítő erejű hatalmának irodalmi színre vitelével találkozhatunk Samuel Becket *Film* című munkájában. Az *Általános megjegyzések* szakaszban ekképpen vetíti előre

¹³⁴ Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. Ford. Colin Smith. Routledge, London – New York, 1998. xii.

¹³⁵ Vö. „Történetek szövik át az időt, amelyben élünk. Helyünket a világban, még mielőtt magunkra eszmélnénk – sőt talán nem túlzás azt állítani: még mielőtt megszületnénk –, családi elbeszélések jelölik ki.” (Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1998. 13.)

¹³⁶ Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ford. Alan Sheridan. Penguin Books, Middlesex, 1994. 105-106.

a főszövegben ábrázolt „némajáték” koncepcióját: „amikor minden külső érzékelés – állati, emberi, isteni – megszűnik, az önérzékelés továbbra is fennmarad. A nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén meghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen.”¹³⁷ Az én-képtől szabadulás lehetetlenségének története úgy jelenítődik meg, hogy legelőször is a főszereplő a *belsőből* újra *külsővé* vált tekintetre, illetve a külsővé vált tekintet *tárgyának* kettősére oszlik: „hogyan ebben a [saját énképétől szabadulni akaró] szituációban ábrázolhassuk, a főszereplőt ketté kell választani a tárgyra (T) és a szemre (SZ); az előbbi menekül az utóbbi üldözi. Csak a film legvégén lesz világos, hogy az üldöző és érzékelő SZ nem más személy, hanem az én maga.”¹³⁸ T hiába semmisíti meg a tekinteteket, az őt figyelő szemeket szobájában (letakarja a tükröt, az akváriumot, a madár-kalitkát; kiteszi a „rámeredő” kutyát és macskát a szobából; összetépi az olajnyomatot, melyről az Isten, a Mennybéli Atya szeme ridegen T-re szegeződik), mert végül SZ, a belsőből külsővé lett tekintet a sarokba szorítja T-t. Fontos mozzanata még a szövegnek, hogy T saját tekintetétől menekülve a szobában található fényképeket is megsemmisíti, melyek minden jel szerint őt ábrázolják különböző életkorokban. (Ezt leginkább a 7-es számú kép bizonyítja, mely ugyanolyan fekete kötéssel ábrázol egy harminc év körüli férfit, mint amilyen T-nek is a bal szemét takarja.) T e cselekedete értelmezhető úgy, hogy a fotográfiák széttépésével én-képének metaforáit rombolja le, ugyanis a fényképezőgép, mely a képeket készítette, a Másik helyének a metaforikus jelölőjeként is interpretálható. A képekkel együtt így a tekintet metaforája, a T-re „meredő” gép (egykori helye) is megsemmisül.

Hogy Beckett szövegének e vázlatos elemzésével mennyire nem távolodtunk el a problémát elemző pszichoanalitikus diskurzustól, azt a következő Lacan-idézettel lehetne igazolni: “A tekinteten keresztül lépek a fénybe, és azon keresztül részesülök hatásaiban. Ebből következik, hogy a tekintet az az eszköz, melyben a fény testet ölt, és amelyen keresztül – ha megengedik, hogy olyan szétválasztott formában használjam ezt a szót, ahogy a legtöbbször teszem – én *lefény-képeződöm*.”¹³⁹ Látható, a kamera a mindenkori Másik tekintetének, a fénykép pedig a látva levésnek [given-to-be-seen] a *tárgyasult* metaforája. Amikor egy rólam készült fényképet nézek, akkor úgy tekintek arra a képre, mint a Másik ember rólam kialakított *mentális* képének *szemmel látható*, testet öltött változatára. A fotográfia feltalálásával és elterjedésével az identitás tárgyiasításának eszköze jelenik meg a vizuális érzékelés színterén. „Történeti léptékkal mérve” – írja Barthes – „önmagunkat látni

¹³⁷ Samuel Beckett: „Film”. Ford. Bart István. In: *Samuel Beckett összes drámái*. Európa Kiadó, Bp., 1998. 372.

¹³⁸ Uo.

¹³⁹ Lacan: i. m. 106.

(nem tükörben) újkeletű tapasztalat. [...] A fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása. [...] Amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lenszéje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé változom. [...] A fényképezőgép lenszéje előtt egyszerre vagyok az, akinek hiszem magam; akinek láttatni szeretném magam; az, akinek a fényképész hisz; és az, akit a fényképész művészetének bemutatására használ fel [...] Képzetileg, imagináriusan a Fotográfia [...] azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik [...] De amikor felfedezem magam a művelet eredményén, azt látom, hogy Teljesen Képpé váltam, azaz meghaltam, én magam vagyok a Halál; a többiek – a Másik – önmagamtól fosztanak meg, durván tárgyat csinálnak belőlem, fogva tartanak, kiszolgáltatnak, katalógusba zárnak, rafinált trükkökhöz készítenek elő”.¹⁴⁰ A fotóban tárgyasuló énkép gondolatát Sontag fényképeleméleti munkájában is fellelhetjük: „megtanuljuk, hogy önmagunkat is fotós szemmel nézzük: ha jól mutatunk a képen, akkor megnyerőnek ítéljük magunkat.”¹⁴¹

A Barthes-idézetből kiolvasható a gondolat, hogy a fénykép olyan eszköz, ami tárgyi mivoltából következően kisajátítható, manipulálható, és így a reprezentáció mindenkor alanyát kiszolgáltatottá, „trükkök” elszenvedőjévé teheti. A fotó e tulajdonsága alapján olyan társadalmi „képernyőnek” tekinthető, amely a szubjektum szerepek megjelenési módjait szabályozza, meghatározza és felügyeli. A következőkben a „képernyő” időtlen elméletét kidolgozó Lacan, illetve a „képernyő” történelmi modelljét tanulmányozó Kaja Silverman munkáinak azon szakaszát elevenítem fel röviden, melyek az irodalmi filmszerűség elemzését fontos szempontokkal bővíthetik.

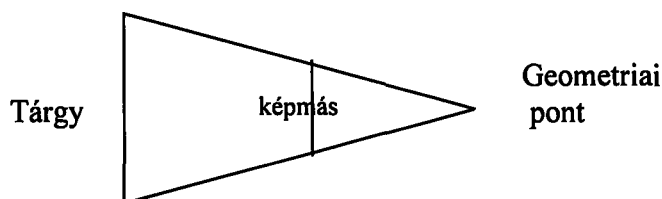
Lacan a *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* című munkájában lényegében az alábbi három ábra segítségével fejti ki látáseleméletét.¹⁴²

¹⁴⁰ Roland Barthes: *Világoskamra*. 17-20.

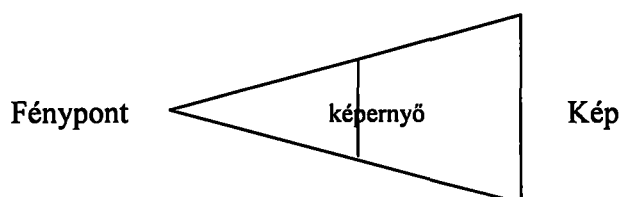
¹⁴¹ Susan Sontag: *A fényképezésről*. 111.

¹⁴² Lacan: i. m. 91. 106.

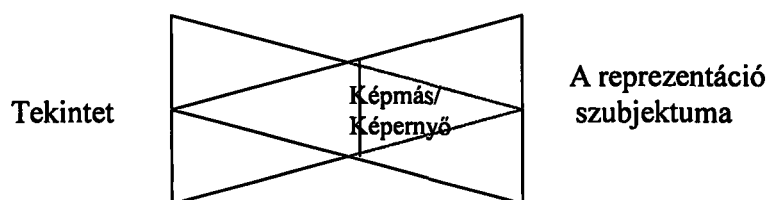
1)



2)



3)



Az első ábra a szubjektum pozícióját mutatja, aki a „geometriai pontként” jelzett helyről néz egy tárgyat. A geometriai pont ebben az esetben a perspektivikus látás által meghatározott hely volna, melyből a tárgy, az Alberti által feltalált geometrikus elveknek megfelelően, kiszámíthatóan és a maga valóságában látszik. A szubjektum transzcendens pozícióból szemléli a világot, és e szerepe a világtól elkülönülő, isteni nézőpontot, vagy ha tetszik, episztemológiai tekintélyt biztosít számára. A „geometriai pontban” lokalizált szubjektumpozíció nagyon hasonló a camera obscura megfigyelőjének helyzetéhez, aki szintén egy érzékek feletti pozícióból egy vászonra vetülő perspektivikus képet szemléli. Lacan azonban nem gondolja, hogy a néző szubjektum ilyen módon

volna jellemezhető.¹⁴³ Véleménye szerint a megfigyelő mindig és minden időben csak egy „szűrőn” keresztül, mintegy közvetve szemlélheti a „tárgyat”. A „képmás” ugyanis – ami a tárgy és a geometriai pont közt látható az ábrán – megzavarja a látó szubjektum látszólagos bizonyosságát. Amit ő lát, az nem közvetlenül a tárgyak világa, hanem az a mód, ahogy a „tárgyak megmutatkoznak számára”, és ezt a *közvetettséget* jelöli a „képmás”.

A 2. ábra a szubjektumot képként a tekintetet pedig a fénypontként jelöli. Látható, Lacan összekapcsolja a tekintetet és a fényforrást, vagyis a tekintet egyszerre jelenti a pontot, ahonnan a fény a szubjektumra vetül, és a „Másik mint olyan jelenlétét.”¹⁴⁴ A szubjektum ebben az értelemben a – láthatóság előfeltételeként meghatározható – fény és egyúttal a láthatóság terén belülről kerül. Továbbá elválasztja Lacan az emberi szemet (mint „geometriai pontot”) és a tekintetet (mint „fényforrást”). Silverman a tekintet szerepét lacani terminológiával „a szimbolikusnak a látómezőbe történő betöréseként” értelmezi, mely „felfoghatatlan” hatóerőt képvisel, és amelynek segítségével a szubjektum társadalmi megítélése zajlik.¹⁴⁵ Saját énünk létrehozása, jelentésünk és vágyaink a másiktól mint tekintettől függenek. Létezni valójában azt jelenti, hogy mások által látva vagyunk. Az ábrában azonban ismét megfigyelhető egy közvetítő elem, mégpedig a „képernyő”. A kapcsolat ilyen módon történő megszakíthatósága úgy interpretálható, hogy a szubjektum sosem önmagában, mindentől függetlenül válik képpé, hanem a képernyő által meghatározott módon. A képernyő ebben az értelemben a szubjektum én-képpé válásának folyamatát szabályozza. Miképpen válik azonban képpé a szubjektum? A már idézett lacani passzust újra felelevenítve: ami „a láthatón belül a legalapvetőbben meghatároz engem, az a külső tekintet. A tekinteten keresztül lépek a fénybe, és azon keresztül részesülök hatásaiban. Ebből következik, hogy a tekintet az az eszköz, melyben a fény testet ölt,” és amelyen keresztül én *lefény-képeződöm*.¹⁴⁶ A „fényképpé válás” fogalma feltételezi, hogy mindez egy kamera által történik, és ebben az értelemben egy újabb metafora kerül a rendszerbe: a

¹⁴³ Hans Holbein 1533-ban festett *Nagykövetek* című képének elemzésével bizonyítja Lacan, hogy a centrális perspektíva alkalmazása (történelmi időtől függetlenül) magában rejti önmaga dekonstrukciójának lehetőségét is, hiszen a nagykövetek lábánál látható torz koponya (halálfej) ábrázolás csak egy másik nézőpontból, és ebből következően egy másik perspektívikus rendből válik láthatóvá, mely egyúttal a domináns perspektíva által ábrázolt figurák világi hatalmát is megkérdőjelezi. Hiszen: miért a földi hatalom, ha mindezt egy jóval nagyobb úr, a halál bármikor elveheti? (i. m. 88-89. 92.)

¹⁴⁴ I. m. 84.

¹⁴⁵ Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible Word*. Routledge, New York – London, 1996. 133.

¹⁴⁶ Lacan: i. m. 106.

„kamera mint tekintet” trópusa. (Erről szoltam röviden Beckett *Film* című szövege kapcsán.) Jóllehet Lacan maga a fényképezőgép vagy kamera szót nem használja (helyette az „instrumentum”, „apparátus” megnevezéseket alkalmazza), mégis Silvermant követve és az idézett szövegrészlet implikációit figyelembe véve a kamerát a (a 2. és 3. ábra szerint) „tekintet” és a „fény” oldalára helyezem.

A 3. ábrán az első és a második diagram átfedésbe kerül, jelezve, hogy a kettes számú ábra mindig korlátozza az egyes számú ábrát, hiszen amikor nézünk, akkor is benne vagyunk a „képben”, vagyis a „reprezentáció szubjektumai” vagyunk. A tekintet az első ábrán a „tárgy” helyét foglalja el, a másodikban pedig a „fénypont” helyén áll. A bal és jobb oldali csúcspontok vagy oldallapok „jelölte” kifejezések közt a kapcsolatot lényegében az a kettős mező közvetíti, amely az egyes és kettes ábra „szűrőit” építi magába: „képmás/képernyő”. Az utóbbi kettős „szűrőt” a továbbiakban – ismét Silverman javaslatát követve – az egyszerűség kedvéért „képernyő”-ként fogom jelölni. Mít takar ez a fogalom?

Lacan, noha nem definiálja a látásnak ezt az összetevőjét, mégis tesz néhány olyan megállapítást, mely a képernyő körülírását szolgálja. A fenti ábrákból kitetszik, hogy a képernyő nemcsak a tekintet és a szubjektum mint látvány közé ékelődik be, hanem a tekintet és szubjektum mint nézés, illetve az utóbbi és a tárgy közé. Ebből következően meg kell határoznia, miképpen látjuk a tekintetet, a tárgyat, és önmagunkat, vagyis a (képként megjelenő) szubjektumot. Amikor Lacan a szubjektummal mint látvánnyal kapcsolatban vizsgálja a képernyőt, akkor megemlíti, hogy a szubjektumnak módjában áll megfélemlítés, álcázás, kifigurázás céljából manipulálni a képernyőt. Ezeket a funkciókat a „képernyővel történő játéknak” nevezi.¹⁴⁷ Továbbá hangsúlyozza, hogy a képernyő „nem átlátszó”¹⁴⁸, nem ablakszerű képződmény, hanem közvetítőként nagyon is meghatározza az általa összekapcsolt elemek egymásról való tudását.

Silverman, aki külön fejezetet szentel a problémának a *The Threshold of the Visible World* című munkájában, jóval alaposabban tárgyalja a képernyő kérdését. Megállapítja, hogy a „képernyő az a hely, ahol a történeti és társadalmi különbségek belépnek a látásba.”¹⁴⁹ A képernyő határozza meg, hogy a különböző korokban hogyan fogják fel a tekintetet, hogyan érzékelik a világot, és hogy miként éli meg a szubjektum a láthatóságot. Továbbá ez a képződmény jelenti azt a helyet, ahol a

¹⁴⁷ I. m. 107.

¹⁴⁸ I. m. 96.

¹⁴⁹ Silverman: i. m. 134.

tekintet egy bizonyos társadalom számára megragadhatóvá válik, és ennek következtében rajta múlik, hogy a társadalom tagjai milyen módon élik meg a tekintet hatását. Vagy más szavakkal: a láthatóság logikáját vezérli, a folyamatot, amelynek során képet alkotunk az objektumokról, illetve fordítva: mások képet alkotnak rólunk.¹⁵⁰ Silverman tovább gondolva Lacan elképzeléseit nagyon fontosnak tartja az „instrumentumot”, amely által le-„fény-képeződünk”, és „bekereteződünk”. Ez pedig – többször ismételve – nem más eszköz mint a kamera, amely ebben az értelemben a képernyő helyettesítője, vagyis az eszköz, amin keresztül a tekintetet felfogjuk. A kamera – írja Silverman – „a képernyő képzeletbeli forrása.”¹⁵¹ A tekintet és a kamera metaforikus, illetve a kamera és a képernyő metonimikus összekapcsolása azt eredményezi, hogy a láthatóság szubjektummeghatározó szerepe nagymértékben a technikai képeket létrehozó apparátusokhoz, illetve azok történeti változásaihoz kötődik.

Összefoglalóan: az énkép kialakítását és interiorizálását jelentősen meghatározzák azok a képalkotó eljárások, melyek az adott korszakot uralják. Silverman a videó, fényképezés és a mozifilmek alapvető szerepét hangsúlyozza napjainkban, és hozzáteszi, hogy mindezek az eljárások a kamera fényképalapú rögzítési technikájára vezethetők vissza. A lista persze kiegészíthető volna a digitális alapú reprezentáció különböző, újkeletű technológiáival, ám a lényeg mégiscsak az, hogy a „társadalmi képernyőt”, mely a szubjektum önreprezentációjának módjait szabályozza, a mindenkori mediális technikák hozzák létre.

Hogy milyen fontos szerepet játszhat irodalmi művek elemzésekor a különböző reprezentációs technológiák számbavétele, annak példájául érdemes egy pillantást vetni Bret Easton Ellis *Amerikai pszichó* (1998) című regényére, melynek „hősei” egy bemikrofonozott és bekamerázott világban, állandó digitális (és analóg) visszacsatolásban élik életük. Számukra szétválaszthatatlan a filmek, a magazinok, a televízió, a számítógépképernyők és a valóság világa. Továbbá a történet narrátora maga is egyike a szövegvilág főként digitális (társadalmi) „képernyője” által bizonytalanul (egyéni ismertetőjegyek nélkül) kirajzolódó szubjektumainak, így a regény befogadója az ő mimetikus meghatározhatatlanságával együtt a valóságra vonatkoztathatóság szempontjait is végérvényesen elveszíti. Vagy ahogyan Fodor Péter fogalmazott: Patrick Batemen „nem személynek, inkább különféle medializált szerepek olyan találkozási pontjának tekinthető, amelynek az állandóságát már a

¹⁵⁰ I. m. 195.

¹⁵¹ I. m. 196.

tulajdonnév azonosító funkciója sem biztosítja.”¹⁵² Az eredeti és a mozgóképi másolat megkülönböztethetetlenlensége Ellis *Glamorama* (1998) című művében, ha lehet ilyet mondani, még tovább fokozódik. A regény világában szinte mindenhol és minden időben filmforgatások zajlanak. Ez azért fontos, mert a felvételhelyszínek paraván és makett világa szétszálazhatatlanul egybemosódik a – főszereelő nézőpontjából láttatott – realitással. A fikció és valóság egymásba csúsztatása a filmszerep és a szerepben *megjelenő* szubjektum megkülönböztethetőségét is eltörli. Ezáltal Ellis regénye, jóllehet parodisztikusan eltúlzott módon, mégis a „társadalmi képernyőnek” (tévé, magazin, számítógép stb.) teljes mértékben kiszolgáltatott egyén sorsát viszi színre. „Az én helyzetem?” – teszi fel a kérdést a technikai reprezentálás útvesztőiben tévelygő főhős, Victor Ward. – „Nekem nincs semmiféle helyzetem.”¹⁵³

Azonban hozzá kell tenni, hogy a két említett regény nagyrészt már a digitális kor reprezentációs eszközeinek hatását jeleníti meg. És, amint erre a bevezetőben utaltam, az ilyen képkészítő eljárások irodalomra gyakorolt hatásának elemzése messze túlmutatna a jelen dolgozat keretein.

Hogy a látás elbizonytalanodása miképpen kérdőjelezi meg a látva levést, illetve, hogy miképpen válaszol erre a megváltozott világ- és éntapasztalatra a fény-kép, mint a szubjektumkép új és tárgyiasított helye, annak irodalmi megjelenítését elsősorban Mátyás Iván *Zoro halála*, részben a *Diákszerelem* című novelláiban vizsgálom és – az eddigi, főként teoretikus okfejtéseket is kiegészítve – tárgyalom bővebben.

A filmszerűség elméleti kérdéseit tanulmányozó fejezet végén csupán egyetlen tényezőre szeretnék még kitérni. Az alábbiakban elemzésre kerülő szövegek a filmszerűség szempontjából „jelöltnek” tekinthetők, ami azt jelenti, hogy a film hatásának nemcsak irodalmi jegyeit hordozzák magukon, hanem tematizálják is a mozgóképi reprezentálás különböző mozzanatait (felvétel, tárolás, vetítés). Kétségtelen, hogy a szövegkorpusz kijelölése némiképpen a hasonló motívumoknak (kamera, vászon, filmszalag stb.) a figyelembe vételével történt. Reményeim szerint azonban az elemzések, melyek a probléma különböző aspektusait igyekeznek kibontani, olyan következtetésekre vezetnek, melyek túlmutatnak az elszigetelt motívumelemzés keretein, és más, vizualitás és képiség szempontjából meghatározott kortársi szövegek elemzésekor szempontként szerepelhetnek.

¹⁵² Fodor Péter: „Hiszem ha látom (Bret Easton Ellis: *Amerikai pszichó*)”. In: *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. 407.

¹⁵³ Bret Easton Ellis: *Glamorama*. Ford. M. Nagy Miklós. Európa, Bp., 2005. 492.

Mándy Iván mozija

A tekintet hatalma: a filmszakadás mint reflexív funkció Mándy Iván

Diákszerelem című novellájában

Mándy Iván *Diákszerelem* című novellája egy filmszakadás miatt megghiúsult vetítés történetét beszéli el. Másképpen megfogalmazva: egy képi történet bemutatásának kudarcáról számol be nyelvi eszközökkel. Az utóbbi megállapítás – mely a megjelenítés médiumára utal – talán nem haszontalan, hiszen a történet létrejöttének képtelensége az ábrázolt világban elsősorban a mozgóképhez, vagy még inkább: a filmképet létrehozó apparátushoz kötődik. A megjelenítő, vagyis nyelvi, és a megjelenített, vagyis mozgóképi médiumok viszonyával kapcsolatban több kérdés merülhet fel. Először: miért a film, helyesebben a mozgóképet létrehozó feltételek (vetítógép, vászon, nézőtér stb.) tematizálódnak a novellában, és nem például egy festmény, gramofon vagy telefon stb. Továbbá: miért fontos a megjelenített médium önmagára mutatása, technikai megvalósulásának előtérbe helyezése; ugyanis a vetítógépből sugárzó fénynyaláb, miután elszakad a tekercs, mintegy kirajzolja az illúziót létrehozó eszközök egyikét (üres vásznat), vagyis saját apparátusát. És nem utolsósorban megválaszolásra vár, milyen következtetéseket vonhatunk le az ábrázolt világban megjelenő történésekből a vizsgált Mándy-szöveg működésmódjának tekintetében – vagy a történet motivikáját felhasználva másképpen: hogyan kerül az üres vászon elé az *elnémult* jegyszedőnő?

A novella kezdő mondatai a filmszakadást ábrázolják: „Norman Wilson finoman remegni kezdett, akárcsak szét akarna foszlani, mint egy öreg felöltő, aztán egyszerre csak felpattant a levegőbe, és eltűnt. Vele együtt tűnt el a szőke Gloria is meg a kedves, öreg, kissé elhagyatott kert, ahol kart karba fűzve sétálgattak. Mindez eltűnt, és csak a mozi vászna világított bágyadt, derengő fénnel.” Látható, a nyelvi történet *kezdeté* a mozgóképi történet vége. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. A novella címe, a *Diákszerelem* ugyanis valójában az elszakadt filmre utal, annak a történetét, látványát jelöli. De mint a Mándy-szövegből megtudhatjuk, e történet nem jön létre, legalábbis eredeti (képi) formájában. Ebben az értelemben a cím üres helyet jelöl, hiányt, akárcsak az „üresen”, „bágyadtan, derengő” vászon, ahonnét a kerttel együtt eltűntek a filmszereplők. Mindemellett a *Diákszerelem* cím vonatkozhat *arra* a történetre is, amelyet a jegyszedőnő, korábbi filmélményei alapján – hogy a filmszakadástól felbőszült nézőket megnyugtassa – a vászon elé állított széken ücsörögve megpróbál előadni. A *Diákszerelem* szó tehát egyszerre jelöl hiányt, a kép hiányát, illetve a hiány pótlásának kísérletét, az eltűnt kép verbális megjelenítését, felidézését.

A szöveg elbeszélője külső (optikai) képsorozatként írja le a filmszakadást megelőző jelenetsort. Ez a képleírás (ekphrasis) jól ismert esetének is tekinthető, azzal a különbséggel, hogy itt statikus helyett mozgókép a leírás modellje. Ezzel szemben a jegyszedőnő egy mentális (emlék) képet¹⁵⁴ kíván nyelvivé tenni, annak a leírását kísérli meg a vászon előtt. Amennyiben összehasonlítjuk a két médiumváltó – vagy Boehm szavával: „fordítási”¹⁵⁵ – aktust, akkor egy nagyon lényeges közös jellemvonást vehetünk észre, nevezetesen, hogy egyik verbalizálási folyamat sem jár sikerrel. A narrátor „szeme” elől eltűnik a mozgókép, a jegyszedőnőbe pedig – szinte szó szerint – belefojtják a szót az elégedetlenkedő és hitetlenkedő nézők. A párhuzam tehát jól látható a filmszakadás eseménye és a történetmesélés képtelensége között. Az általánosítás magasabb szintjére lépve pedig úgy fogalmazhatunk, hogy a megjelenítő, vagyis verbális médium, megismétli a megjelenített mozgóképi médium kudarcát.

A mozgóképi történet befejez(het)etlenségének oka nyilvánvalónak látszik: a filmszalag elég vagy elszakad, és a vászonról eltűnik a kép. A nyelvi narrációval, a jegyszedőnő történetével azonban – amely a láthatatlanná vált filmkockákat igyekszik pótolni – már egy kissé bonyolultabb a helyzet. A filmszakadás után ugyanis az egyik jegyszedőnő korábbi *látás* élményeire hivatkozva („Láttam már egypárszor a *Diákszerelme*”) mesélni kezdi a film végét. Ám ez a történet is félbeszakad, mégpedig egy nagyon árulkodónak látszó jelenetnél. A nézők ugyanis az igaztalanság vádjával éppen akkor fojtják az öreg jegyszedőnőbe a szót, amikor a történet női szereplője mintegy az ópium örületébe hullva nem ismeri fel korábbi szerelmesét, a háborúból hazatérő Norman Wilsont:

„A lány sokszor már meg se ismerte azt, aki belépett a szobájába. Így történt aztán, hogy egy napon...

A fejek előredőltek. Rémült suttogást lehetett hallani, mintha egymás közt beszélnek meg ezt az ügyet. Aztán a néni keint állt a dobogó előtt. Ott állt félrebillentett fejjel és azt mondta:

– Ez nem igaz.

¹⁵⁴ Az „optikai” és „mentális” képek megkülönböztetésekor Mitchell kép-felosztását veszem alapul. (W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. 10. (340.)

¹⁵⁵ Boehm *fordítási* aktusnak nevezi a képleírást, mert a képet sajátosan nyelvi képződménynek tekinti, mely „néma”, és csak az értő fordítás által szólhat meg: „a sikeres fordítás [...] az interpretáció fordítási teljesítményében azt az állandó önállóságot virtualizálja, amely a szó-jelentés és a kép-értelem sajátosságának tűnik.” Vagyis megőrzi mindkét médium eredendő jellemvonásait. (Gottfried Boehm: „A kép hermeneutikájához”. Ford: Eifert Anna. In: *Athenaeum* 1993/4. 96-99.)

A jegyszedőnő nem is vette észre, ahogy folytatta:

– A fiú az ágyánál állt, és belebámult abba a megkínzott arcba. Katonaruhában volt a fiú, úgy, ahogy hazajött a harctérről.

Igen a fiúnak most már látni kellett, hogy a hírek, amelyeket a menyasszonyáról kapott, nem túloztak. Ő már nem a régi, ő már elszakadt mindentől, és mindenkitől – egy szenvedély rabja.

– Nem igaz!

A jegyszedőnő elhallgatott, majd kissé csodálkozva leszólt a sötétbe.

– Mi nem igaz?

Az meg belekapaszkodott a színpad szélébe. A fejét pedig akárcsak fel akarta volna tolni, mint valami batyut. – Olyat nekem ne mondjon, hogy azt a fiút nem ismerte meg!”

Látható, azt nehezményezik a nézők, hogy a lány képtelen a felismerésre, az emberek azonosítására, mondhatni, mentálisan megvakult, és üres tekintete vakon pásztáz, mint egy film nélküli kamera. A nézőközönségből érkező további történetfolytatási javaslatok éppen ezt az állapotot akarják orvosolni, mind a lány kijózanítását és örülségből kigyógyítását sürgetik, mégpedig *azért*, hogy a lány józan eszét visszanyerve felismerje végre korábbi szerelmesét, Normant, és újra egy pár legyenek. De vajon miért *ennyire* fontos a nézőknek, hogy a történet ilyen módon záruljon? Hogy megtörténjen végre a felismerés, és mintegy ennek előfeltételeként létrejöjjön a kigyógyulás?

A magyarázathoz, meglátásom szerint, a belső, vagyis a verbális történet kezdeteihez érdemes visszatérni. A jegyszedőnő filmpótló történetéből ugyanis megtudhatjuk, hogy az állomáson, ahol a szerelmesek búcsúzkodnak, a lányt „rabul ejti” egy tekintet, mégpedig a katonatárs (és egyben volt iskolatárs), a „könnyelmű aranyifjú”, Walter csábító tekintete: „Walter [...] egyre csak a lányt nézte. [...] Az a tekintet! Walter tekintete...A híres ellenállhatatlan, szívtipró tekintete...”

– Rabul ejtette a tekintete – ingatta a fejét egy nénike az ötödik sorban.”

Hogy végül már „nem tudott szabadulni attól a tekintettől.”

Az idézett részben nyilvánvalónak látszik a „tekintet” szó fontossága, főként, ha hozzákapszoljuk a „látás”, „nézés” fogalmakat, hiszen a jegyszedőnő történetének éppen azért vetnek véget a nézők, mert nem akarják elfogadni, hogy a lány *nem látja*, a szerelmese áll előtte. Ugyanakkor az iménti idézetből az is jól kiolvasható, hogy az itt ábrázolt tekintet gazdája (vagyis Walter) egyben hatalmi pozíciót is a magáénak tudhat, ugyanis a „tekintet”: „rabul ejtő”, „ellenállhatatlan”, „szívtipró”, és „nem lehet tőle szabadulni”, egyszerűen uralkodó, hódító és leigázó. Egy ilyen

tekintettől, mondhatnánk, szinte egyenes út vezet abba az „ópiumbarlangba”, ahol Walter a főnök, és ahol a lány a kábítószer örületébe hull. E hatalmi viszonyban, melyet a tekintet létesít, a férfi, vagyis Walter az úr, és a nő, Gloria az alávetett. Mindemellett, amennyiben Gloria – a szöveg tanúsága szerint – aláveti magát e tekintetnek, egyben fel is ismeri (vagy ha tetszik: el is ismeri) azt mint hatalmat, és ezáltal – mintegy oppozícióként létezve – szavatolja a tekintet leigázó erejét. Másképpen fogalmazva: Walter a lány alávetettségében ismerheti fel saját hatalmát, a nő alávetettségéből következő passzivitásában hódító férfiurejét.

Ezzel szemben, mikor korábbi szerelme, Norman Wilson hazatér a harcmezőről, Gloria *nem ismeri fel* mint rá irányuló tekintetet, ebből következően a férfi nem kerülhet vissza abba a hatalmi pozícióba, amit elutazása előtt birtokolt. Sőt, a tekintet létrehozta kapcsolat hiánya nemi identitását is megkérdőjelezheti, hiszen az örületbe hullt nő nemcsak mint hódítót (vagyis mint szerelmesét) nem ismeri fel Normant, de „vaksága” – lévén „elszakadt mindentől és mindenkitől” – a férfi nemi szerepére is kiterjed. Norman *férfi* tekintete ugyanis Gloria számára többé nem létezik. A nő nem tükör többé a *férfi-tekintet* számára, melynek szerepe e hatalmi viszonyban, hogy a férfira „reflektálva igazolja az ő szubjektumként való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyban.”¹⁵⁶

A nézők, amikor értesülnek a férfi kudarcáról, miszerint a nő nem ismeri fel őt, a jegyzedőnőbe fojtják a szót. Pontosabban felszólítják a történetmesélőt, hogy ezt a férfi-női viszonyt azonnal orvosolja, és mesélje úgy a történetet, hogy Norman a nőt örülségéből menten *kigyógyítsa*: „De ugye a fiú magához térítette? – Ezt már egy férfi kérdezte.” Majd egy másik hang: „és később mind a ketten csak nevettek az egészen.” „Majd egy egy-egy hang, könnyörögve: – ...ugye, aztán a fiú beviszi valami kórházba?” Ám mindezen javaslatokra a jegyzedőnő válasza a következő: a lány „Nem gyógyul meg”. Erre pusmogás a sötét nézőtéren. „Mintha egymás közt tárgyalnának valamit. Aztán egy éles és támadó hang: – Én tudom, hogy nem hal meg!” A nézők értelmezésében ugyanis a női örülség, a vakság, mely a férfiak felismerését teszi lehetetlenné, a maszkulin tekintetek által uralt világban egyenes úton vezet a halálba. Az örülségből történő kigyógyulás azonban helyreállíthatná az uralkodó és az ezt *felismerő* (és egyben *elismerő*) tekintetek viszonyrendjét. E folyamat nem az örült nő megismerésére törekszik, hanem – hangsúlyozom – *felismerő* és egyben *elismerő* képességének a visszaállítására. A kúra célja, hogy a férfiértelem tárgyasítsa, következésképp uralma

¹⁵⁶ Shoshana Felman: „A nők és az örülség: a kritika téveszméje”. Ford. Hódosy Annamária. In: *Testes könyv II.* Szerk. Kiss Attila et alia. Ictus – JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1997. 400.

alá vonja a női örültséget. Újra tükörré kívánja tenni a nőt, hogy tekintetének hatalmát abban viszontláthassa. Ám ez a jegyszedő történetében nem valósul meg. Hallgatói éppen ezért kérdőjelezik meg történetmesélő (reprodukáló) médium voltát. Vajon miért fűződik a befogadóknak ilyen fontos érdeke a lány gyógyulásához. Miért nem képesek elviselni, hogy nem ismeri fel szerelmét? Mi lehet e kínzó kívánságuk mozgatórugója?

A jelenség magyarázatához érdemes a filmszakadás eseményét tüzetesebben szemügyre venni. Pontosabban azokat az emberi cselekvéseket górcső alá vonni, melyek a filmnézés folyamatát kísérik, hiszen a celluloidszalag elszakadása éppen ezeknek az automatizmusoknak a létrejöttét akasztja, gátolja meg. Amit a nézők sérelmeznek a jegyszedő történetében, az az uralkodó tekintetnek az elvesztése, Norman hatalmi nézőpozíciójának a megsemmisülése. Ám a vetített kép eltűnésekor – azaz néhány perccel korábban – ők is elvesztik film-néző pozíciójukat, kihullanak abból a megfigyelői (voyeur) helyzetből, melyet a kamera (mint a látvány enyészpontja) felkínál nekik. Milyen további veszteségekkel jár e pozíció megszűnése?

A kamerával történő azonosulás egyben a látottak feletti uralmat is felkínálja a nézőknek, mégpedig a kamera-optika által biztosított perspektívikus látásmód segítségével. A kamera ugyanis (a fényképezőgéppel egyetemben) mint a szem metaforája, leginkább ahhoz a kiemelt nézőponthoz hasonlítható, melyet a reneszánsz vagy más szóval centrális perspektíva enyészpontja határoz meg.¹⁵⁷ A reneszánsz idején feltalált középpontos perspektíva ugyanis „az észlelőt egy, a világon kívül eső pontban tételezi, olyan objektummá téve így a világot, ami látszólag ellenállás nélkül kiszolgáltatottja lesz a szemlélő kénye-kedvének.”¹⁵⁸ Merleau-Ponty szavaival: a reneszánsz perspektíva feltalálása egy „uralt világ”¹⁵⁹ megteremtését jelenti, ahol minden az emberi látásnak van megfeleltetve és egyben alárendelve.¹⁶⁰ A szubjektum látvány-centrummal történő azonosulását segíti továbbá, hogy a

¹⁵⁷ Vö. „a szem, melyet Alberti a kép vonatkozási pontjává tett, merev és élettelen szem. Nem élő szervként, hanem optikai instrumentumként van csak figyelembe véve. Ugyanaz a funkciója, mint a fényképezőgép lencsájének.” (Karlheinz Lüdekin: „Írányok között (Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól)”. Ford. Német Andrea. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. 292.)

¹⁵⁸ Lüdekin: Uo.

¹⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty: „A közvetett nyelv és a csend hangjai”. Ford. Szávai Dorottya. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. 151.

¹⁶⁰ Vö. „A szubjektum saját maga alá rendeli az objektívet, ez viszont rögzíti a szubjektum helyét a szubjektum által rögzített enyészponthoz/nézőponthoz képest. A középpontos perspektíva által feltételezett, s vele együttjáró szubjektum-objektum viszony a reneszánsz általános én- és világtérképét tükrözi, amely a szubjektumot előfeltételezi a megismerés

középpontos perspektíva kidolgozásának célja nem más, mint hogy egy ábrázolt jelenetet éppen olyannak mutasson, ahogyan az az emberi szem számára a valós világban megjelenik. A centrális perspektíva ezen jellemvonásából következik, hogy az ilyen típusú megjelenítési technika (legyen az fotó, festmény vagy film) „letagadja önnön mesterséges voltát és arra tart igényt, hogy »természetes« reprezentációja annak, »ahogy a dolgok látszanak«, annak »ahogy látunk« vagy annak [...]»ahogy a dolgok valójában vannak«.” A fent írtak alapján hozzátehetjük: ahogyan a *hatalmunkban* vannak. „Rádadásul” – folytatja Mitchell – „egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép [image] létrehozására készült, ikonikus módon csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez [ti. a centrális perspektíva] a reprezentáció természetes módja.”¹⁶¹

A vetítógépből – mint látvány centrumból – kivetülő filmkép szinte kifogástalan metaforája az ilyen típusú megjelenítésnek. A film-nézői *tekintet* a vetítógép optikáján keresztül a vászonra vetülő fénysugárral mutat formai hasonlóságot. A néző a geometriai projekció centrumába helyezkedve a látvány fölött uralkodó *tekintet* birtokosává válik.¹⁶² Ám a filmszakadás éppen ezt az azonosulási folyamatot szakítja meg, a néző elveszti hatalmát a látottak fölött. A kép eltűnése a vászonról értelmezhető úgy, hogy a látható megvonja magát az uraló pillantás elől, a tekintet centrumába helyezkedő szubjektum pedig elveszti pozíciója által meghatározott önazonosságát.

Ezzel egy időben a tekintet metaforájaként magyarázható vetített fénysugár is projekciós központját veszti, hiszen a vetítőhelyiségben kialszik a fény („Üres, sötét lyuk volt a vetítőfülke”), és a nézőtérén „Alattomosan, váratlanul felgyulladt a villany.”¹⁶³ A koncentrált, projektált fényforrást felváltja a teremben a több, azonosíthatatlan helyről érkező szórt fény. A nézők többé nem a látvány centrumában ülnek, hanem a látvány részévé váltak, hiszen szó szoros értelmében is látják egymást a nézőtérén. Nem elkülönülve, mintegy a látványból kioldódva léteznek többé, hanem egyként a többi

vonatkozási pontjaként”. Max Imdahl: „Gondolatok a kép identitásáról”. Ford. Babarczy Eszter. In: *Athenaeum* 1993/4. 116.

¹⁶¹ Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. 37. (362. 363.)

¹⁶² Vö. „két [fény] nyaláb van a vetítőteremben: az, amelyik a vetítőhelyiségből, egyszersmind pedig a néző tekintetéből, mint projektívból a vászonra vetítődik.” (Metz: „A képzeletbeli jelentő”. 67.)

¹⁶³ Majd a következő mondattal pontosít a szöveg: „Vaksin hunyorgó fáradt fény”. Az utóbbi idézetnél érdemes megfigyelni, ahogy a fény forrása metaforikusan összekapcsolódik az emberi látószervvel, vagyis a szemmel: ’a lámpa hunyorg, mint az erős fénybe került szem’. A ’tekintet centruma, mint fényforrás’ általánosított metafora körében értelmezhető e szövegrészlet is, mely a – már elemzett – fény és a tekintet hasonlóságára alapoz.

test között.¹⁶⁴ Tekintetük a filmszakadáskor elveszti nézői hatalmát, akárcsak Norman a lány, vagyis Gloria felett. A jegyszedő által előadott történetben a befogadók mintegy saját filmnézői történetükre ismernek, és a lány kigyógyításával azt a hatalmi rendet akarják visszaállítani, melyet az uralkodó tekintet viszonyrendszere alapoz meg, és amelyben ők a mozi apparátusa által kitüntetett (azaz hatalmi) szerepben voltak. A jegyszedő elbeszélése ebben az értelmezésben a filmszakadás következtében láthatóvá vált közönségről is szól, akik az azonosulási centrum megszűnésével nézői tekintetük hatalmát veszítik, akárcsak a belső, verbálisan, mozgókép-leírás formájában megidézett filmben a szerelmes főhős. Ilyen megközelítésben a fikcionalitás létrejöttének feltételeit feltáró, vagyis metafikciónak tekinthető a jegyszedő története. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy valóban ilyen egyirányú reflexív folyamatról van-e szó? Valóban a verbális történet mutat rá a mozgókép létrejöttének feltételeire? És nem éppen fordított a helyzet, miszerint a filmszakadás tárja fel inkább a verbális szöveg mediális sajátosságait? Vagy egyáltalán: tekinthető-e a vizsgált szövegben az egyik médium inkább metafikciónak, mint a másik?¹⁶⁵

A két médiumot ugyanaz a fény-metafora köti össze a vizsgált szövegben, nevezetesen a középponti centrumból projektált fényforrás. A mozgókép esetében e fényalakzat említése triviális – és talán önismétlő – megállapításnak tűnik, a jegyszedő történetmesélésekor azonban érdemes felidézni a megfelelő szövegrészt, hogy a hasonlóság világossá váljon. A jegyszedőre ugyanis, miután felmászik a színpadra, a vetítőteremből (a mozigépész jóvoltából) egy reflektorlámpa fénye irányul: „A jegyszedő a mozi vászna elé ült, és vajas kenyeret evett. Sötét lett. De csak azért, hogy a következő pillanatban már reflektorfényben üljön.” Mondhatni, a két történetet a közös fényforrás és az abból kivetülő sugáralakzat metaforikusan összekapcsolja. És – ahogy már a fejezet elején említettem – a műegész létrehozásának kudarca is közös a két szövegvilágbeli narratívában. Fontos különbség azonban, hogy míg a filmszakadást műszaki hiba okozza (nem valószínű ugyanis, hogy a

¹⁶⁴ Vö. „a látás eseménnyé válik, amely a »pillantás sugaraként« már nem belőlem indul ki, hanem »világsugárként« mutatkozik meg, mely többet tartalmaz, mint amennyit a pillantásom fölfogni képes” (Bernhard Waldenfels: „A lét széttobbanása (A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán.)” Ford. Pálfalusi Zsolt. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. 186.). Ill.: „A festő testi mivoltában tapasztalja meg magát, egyként a többi test között, benne él a »világ húzában«” (Lüdekin: „Írányok között”. 292.)

¹⁶⁵ Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy ez a reflexiós viszony – legalábbis a szövegvilágban – két különböző médium (sikertelen megformálódása) között jön létre, nevezetesen a mozgóképi és a verbális megjelenítésformák között, és ilyen értelemben *intermediális* reflexiós viszonyról beszélhetünk.

mozigépész reflexív aktusnak szánta), addig a jegyszedő verbális történetének a befejezését a nézők elégedetlensége akadályozza. Pontosabban: az, hogy hazugsággal vádolják: „Ez nem igaz! [...] Nem igaz!” – hangzik többször a nézőtérről, majd könnyörögve kérik, hogy „mondja el a film végét, az *igazi* végét. [kiemelés tőlem: S. M.]”. A hazugság kérdése abban az utalásrendszerben jelenik meg, mely a szóbeli történet előzményéül szolgáló filmet veszi alapul. Többször azzal gyanúsítják a jegyszedőt, hogy „Nem is ezt a filmet mondta el!”, vagy felteszik neki a kérdést: „biztos, hogy ez ebben a filmben van?” Az igazság kérdésének ellenőrzése egy látás aktushoz kötődik, a jelen esetben a *Diákszerelem* című film vizuális érzékeléséhez. E rendszerben a verbális kifejezések igazságát/hamisságát egy olyan hozzárendelési függvény szavatolja, mely a nyelvi alakzatokhoz a neki megfelelő (múltbeli vagy jelenbeli) látási élményt társítja. (Vagy a logikai alapú szemantika fogalmaival megfogalmazva ugyanez: az igazságkritériumok meghatározását egy olyan hozzárendelési függvény irányítja, mely valójában egy látás aktusnak feleltethető meg.) E nyelvi modell – melyet a jegyszedőnő kérnek számon –, az imént leírtakból következően, referenciálisnak tekinthető. E ponton levonhatnánk azt a következtetést, hogy a jegyszedő történetének azért kellett megszakadnia, mert a nézők képtelenek *nem* referenciálisan „olvasni” (befogadni) a hallottakat, és minduntalan a látás megalapozta valóságélményükre hivatkoznak. A szövegvilágban azonban a gondot az okozza, hogy a valóságreferencia, vagyis a filmkép eltűnt a vászonról a celluloidszalag elszakadásának következtében. A nyelvi kijelentések igazságát megalapozó látvány szertefoszlott, és az igazság, hamisság kérdésének eldönthetősége problematikussá vált. „A nyelv fő baja, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát” – állítja Barthes,¹⁶⁶ ám a vizsgált szöveg világában a látvány, a mozgókép sem tudja megalapozni önnön igazságát, hiszen olyan illúzióként van bemutatva, mely bármelyik pillanatban megvonhatja magát a rá irányuló nézői tekintetektől. A nézők a filmre hivatkoznak mint igazságmeghatározó alapra, ám a viszonyrendszert megalapozó látásélmény – éppen a szövegben bemutatott tűnékenységből adódóan – nem tekinthető biztosabb igazságértékekkel rendelkező rendszernek, mint maga a nyelv.

Mindkét médium (mozgóképi és verbális) befogadói egy „igaz” történetet szeretnének látni, hallani. Ezen törekvésük azonban kudarcra ítéltetett. Az első esetben a tekintet hatalmának elvesztése idézi ezt elő, a másodikban pedig – összefüggésben az elsővel – a referenciális bázis eltűnése kérdőjelezi meg a nyelvi állítások igazságát. Egyszóval a történet, mely az igaz és hamis értékek meghatározására törekszik, nem tud megszületni. Legalábbis a vizsgált szöveg tanúsága szerint.

¹⁶⁶ Roland Barthes: *Világoskamra*. 98.

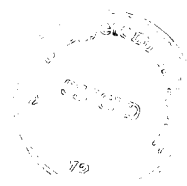
Ellenben a szövegvilágbeli befogadók feltehetőleg másképp vélekednek erről. Ők éppen egy olyan tekintet hatalmi centrumát vásárolták meg a mozijeggyel, mely szöveg ábrázolta világban képtelen létrejönni, egészen pontosan megsemmisül a filmszalaggal együtt.

Mi a helyzet azonban a vizsgált szöveg narratív struktúrájával? Vagyis azzal az átfogó szerkezettel, vagy ha tetszik, nyelvi megformáltsággal, melynek közvetítésében az eddig elemzett belső történetek megjelennek? És mennyire vonatkoztatható mindaz, amit a szövegvilág a történetmesélés lehetőségéről elmond (a téma szintjén) magára a vizsgált szövegre mint megjelenítő médiumra?

A vetítőteremből érkező projektált fénysugarak a történetet átfogó tekintet hatalmát jelölik. Az első esetben a mozgóképi médiumot (celluloid szalagot) rajzolják a vászonra, a második esetben pedig a jegyszedő nő alakját teszik a sötét teremben láthatóvá. Ám a projekciós centrumban nemcsak a szövegvilágbeli nézőket lehet elképzelni, hanem – egyet hátra lépve a szövegvilágtól – a filmszakadást és a jegyszedő történetmesélési kudarcát elbeszélő narrátor-hangot is, amely mintegy az egész nézőteret belátva tovább vetíti – nekünk olvasóknak – az elszakadt filmet; és a jegyszedő félbeszakadt története mellett a befogadók reakcióit is megjeleníti. És ez, a narrátorhoz köthető átfogó tekintet akkor sem szűnik meg, amikor metaforikus jelölője (a projektált fénysugár) eltűnik a vetítőteremből, és helyén a nézőtér „vaksin hunyorgó, sápadt fénye” jelenik meg. Ekkor ugyanis a narrátor tekintetének sugara úgy pásztáz a teremben, mint egy koncentrált reflektorlámpa fénye, a hang útját követve vándorol egyik emberről a másikra. Nem választ ki egyetlen filmnézői pozíciót, mint fokalizációs helyet, hanem elválik a nézőtértől, ahol a szórt fény az úr, és mintegy kioldódik a látványból, elkülönül attól. Rálátása van a nézőtérre – *tekintete* azt átfogja –, sőt még a nézők gondolataiba is belelát,¹⁶⁷ és ennyiben létrehozza a narratori pozíciót mint kitüntetett, centrális helyet. Többet tud tehát a nézőtérben ülőknél, és ebben a helyzetében viszi mindig tovább az éppen el-elakadó nézőtéri (mindkét médiumot megjelenítő) történetet.

Ha elfogadjuk az eddigiekben bemutatott értelmezést, akkor egy paradoxonnal kell számot vetnünk. Nevezetesen, hogy egy létrejött történetet olvasunk történetek létrejöttének lehetetlenségéről.

¹⁶⁷ Ennek legszembeötlőbb példája, amikor a szövegben arról értesülünk, hogy milyen emlékek, gondolatok kavarnak a jegyszedő fejében: „A jegyszedő összekulcsolt kezét nézte, aztán lecsúszott a tekintete az emelvény porondjára. Még sosem látta ilyen közről. Por...csupa por. A vékony repedések tele porral, egy porréteg az egész. Egyszer itt lassót dobta egy nő nyakára. Cowboyruhában állta a nő, és egy férfi lassót dobott a csuklójára, a derekára, végül pedig a nyakára. A szünetben léptek fel...”



És ezzel összefüggésben ellentmondásnak látszik, hogy az ábrázolt világban a történetek megszakadását a tekintet hatalmi, átfogó erejének az elvesztése idézi elő, miközben ezt a Mándy-novella narratív nézőpont formájában mintaszerűen létrehozza. Hiszen ha novella van – kommunikációs helyzetéből adódóan –, annak fiktív beszélője is kell, hogy legyen, narrátora, akinek a tekintete az eseményekre vetül.¹⁶⁸ Mindez azt jelenti, hogy a szöveg, amely – több szinten is – az uralkodó tekintet elvesztéséről szól, saját medialitásából nem tudja száműzni azt a beszélőt, aki – a projektív technikai eszközöket (vetítógép, kamera, reflektor fénysugara) metaforaként használva: – a látványt létrehozó tekintet középpontjában lokalizálható.

Ugyanakkor, ha a szöveg optikai metaforáit a szöveg narratív megformáltságára kiterjesztjük, akkor – Kulcsár Szabó Ernő szavaival – a beszélő nézőpontját olyan „technologizált tekintetnek” nevezhetjük, amely a vetítógép fénysugarához hasonlóan gépiesen rajzolja ki a befogadó elé táruló látványt. Egyszerre mutatja meg a médiumot és az információt, vagy ha tetszik, az észleletet és annak materiális hordozóját. Az üres fénysugarat és a képeket. A jegyszédőnőt és a szavai ábrázolta történetet. A technologizált tekintet metaforát alkalmazva azonban lényegében ugyanahhoz az ellentmondáshoz érkezünk, amit az imént vázoltam. Nevezetesen, hogy a vizsgált szöveg beszélőjének látás- és láttatásmódját technikai apparátusnak tekinteni két tényezőhöz vezethet. Először is, hogy a szóban forgó optikai eszközök (fényképezőgép, kamera, vetítógép stb.) a centralizált geometriai projekció elve alapján működnek, és ez az ábrázolási technika – mint fentebb már kifejtettem – a befogadó szubjektumot az enyészpontba, illetve annak hatalmi pozícióját is biztosítja az ábrázoltak, látottak felett. Vagyis a világban lét otthonosságát ígéri a technologizált tekintettel azonosuló szubjektum számára, az objektív világ uralhatóságát. Másfelől azonban a technologizált tekintet – és valójában Kulcsár Szabó Ernő a metafora *csak* ezen oldalát hangsúlyozza – egy olyan érzékelésmódként képzelhető el, „amely gépészt fedez föl »saját szerkezetének börtönében«.”¹⁶⁹ Egy gépészt, aki nem látja, hogy mi zajlik a rögzítő apparátus fekete dobozában.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Vö. „bár a szerző bizonyos mértékig álruhát ölthet, teljesen sohasem tűnhet el”. (Wayne C. Booth: *The Rethoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago and London, 1961. 20.) Vagy még egyszerűbben: „ha nincs elbeszélő, akkor nincs elbeszélés sem.” (Celestino Deleyto: „Focalization in Film Narrative”. In: *Narratology: An Introduction*. Szerk. Susana Onega and José Angel Garcia Landa. Longman, London and New York, 1996. 218.)

¹⁶⁹ Kulcsár Szabó Ernő e tekintet szerepét József Attila költészete kapcsán vizsgálja: *Csupasz tekintet, szép embertelenség*. In: *Kortárs* 2005/4. 34.

Ebből következően a tekintet otthonosságából kirekesztődik a szubjektum, hiszen a látvány centrumában ezúttal egy átláthatatlan automatikus „rögzítő program” található, mellyel azonosulni képtelen. A technológizált tekintet ezért – mondja Kulcsár Szabó – felszámolja a humán ént, és kizárja a tekintet biztonságából. Nem szabad azonban elfelejtkezni arról, hogy az utóbbi eset csak akkor állhat fenn, ha a befogadó képtelen azonosulni a technikai apparátus „fekete dobozával”. Ha ki van rekesztve az optikai tekintet centrumából. Ám ez a helyzet csak akkor következik be, amikor a „fekete doboz”, a „lélek szerkezeté”-nek átláthatatlansága *láthatóvá* válik. Mert mindaddig, amíg az apparátus jól működik, vagyis elrejtí önmagát, az azonosulás – például a kamerával – minden további nélkül létrejöhet. A nézőt nem érdekli, mi folyik a vetítőfülkében, amíg a vásznon minden rendben van. A mozigépész alakja („saját szerkezetének börtönében”) csak akkor kezd el érdekes lenni, amikor például elszakad a film, és az azonosulás akadályokba ütközik. Ekkor ugyanis a néző kihull az eltűnt látvány centrumából, és vaksin hunyorog a sápadt fényben. Ám beszélhetünk-e ekkor még „technológizált tekintetről”? Azonosulásról? Mikor a technikai tekintet, a mozgóképben megmutatkozó perspektíva – filmszakadás vagy bármiféle defektus által – éppen felszámolja önmagát?

Az eddig megfogalmazottak tükrében az alábbi módon foglalhatjuk össze következtetéseinket. A vizsgált novellában a különböző mediális szintek egymásra utalásának, egymást felidézésének, de soha egymásba nem olvadásának egyik fontos funkciója meglehetősen jól kitapintható. Nevezetesen, a szöveg saját olvasási, olvashatósági feltételeire mutat rá e különös színteződéssel. Az elbeszélő megnémul, mikor nyelvi kijelentéseit a látás igazságához akarják rendelni, mikor referencializálhatatlanságát egy hozzárendelés-függvénnyel akarják megszüntetni. Az ellenőrző aktust az emberi tekintet hatalma szavatolná, az a pozíció, mely a humán szemet a látvány centrumaként jelöli ki. A Mátyás-szöveg által bemutatott nézők, hallgatók – értelmezői és szubjektumvédő stratégiáikat egy pillanattal sem kockára téve – ennek a tekintetnek hatalmát szeretnék kiolvasni a szövegből. A művet redukált egészként kívánják birtokolni, kívülről és egyben távolról szemlélni. A szöveget tükörnek és nem beszélgető társnak tekintik; nem *megismerésre*, hanem *elismerésre* törekcsenek, mégpedig saját tárgyiasító törekvéseiknek az elismertetésére. Ám amennyiben a befogadói tekintet valóban a maga hatalmát akarja felismerni a szövegben, úgy jár, mint Norman

¹⁷⁰ A „fekete doboz”, pontosabban: „black box” fogalmával Vilém Flusser jellemzi a technikai apparátusok közül a fényképezőgépet. (Vö. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Különösen: 24 – 25.) A problémáról a következő fejezetben részletesebben szölok.

Glóriával az ópiumbarlangban. A szöveg ugyanis megragadhatatlan, tárgyasíthatatlan és maradéktalanul kiismerhetetlen entitásként jelenik meg a vizsgált novellában. „Megszelídítése”, tárgyasítása, amit nézők követelnek a jegyszédőnőtől, a szubjektum-tükröző funkció visszaállítására törekszik, és egyben a szöveget mint kérdését akarja megszüntetni.¹⁷¹ Az ilyen szándékkal történő műfogyasztás nem találkozik az értelemadás dilemmájával, és ezért nem is kényszeríti a szubjektumot, hogy önmagát kérdőre vonja.¹⁷² Amennyiben a befogadók – hiszen erre fizettek be a mozijeggyel – csak saját humán én-pozíciójuk megszilárdítását akarják kilátni/kiolvasni a művek világából, a jelenvalóvá tevő médium önmagába zárul. Nem láttat, hanem elvakít, nem beszél, hanem sükké tesz. A türelmetlen nézők sürgetése („Mondja már!”, „Mondja...”), egyben a tükröző funkciót megtagadó szövegbe is beléfojtja a szót, és beszélője, akárcsak a jegyszédőnő a pódiumon, még mindig reflektorfényben, vagyis a hatalomvágyó tekintetek keresztútjében: „lehetetlenül összezsugorodva” ül „a hatalmas, fehér vászon előtt”, és hallgat.

¹⁷¹ Vagy más szavakkal: ki akarja kerülni a feleletkénységet, „amely egy valódi dialogikus szituációban a Másikkal szemben az Énre nehezedik.” (Tarnay László: „Etika és irodalomtudomány”. In: *Irodalom az ezredvégen*. Szerk. Ármeán Otília – Fried István – Odorics Ferenc. Pompeji – Gondolat, Budapest – Szeged, 2002. 267.)

¹⁷² Vö. „a realista kritikus [...] a maga módján *megöli a nőt*, s vele a szöveg kérdését s a szöveget mint kérdést.” (Shoshana Felman: „A nők és az örültség: a kritika téveszméje”. 404.)

Az ember, aki nem látott a szemétől (*Zoro halála*)

Zoro vakságának története

Hogy Zoro tragédiája szoros összefüggésben áll szemének, látásának működésével, már a mozigépész által elmondott történet előre utaló felvezetéséből is kiderül: „A szemével kezdődött az egész – szólalt meg valaki a fiú mögött”. És valóban a vizsgált szöveg története tömören összefoglalható úgy, mint Zoro látásának váratlan, és gyorsan lezajló romlása, mely fura „vaksághoz” vezet, amennyiben vaknak tekintjük azt az embert, „aki üvegszemmel hagyta el a kórházat”. Fura, mert fizikai értelemben nem feltétlen tekinthető a szóban forgó állapot vakságnak, ugyanis mikor Zoro „tétova mozdulattal nyúlt egy levél után”, akkor nem valószínű, hogy a hulló falevél hangja vezeti mozdulatát, vagy amikor a filmstúdióban megismeri az új Zorot, akkor sem tapogatással, hanem látással szerez tudomást a döbbenetes hasonlóságról. Eszerint a szemműtéteken átesett Zoroval kapcsolatban teljes vakságról nem beszélhetünk, hiszen vannak dolgok, amiket lát, és vannak, amelyeket nem – vagy *továbbra sem* – lát. Ha viszont nem megvakulásról van szó, akkor mennyiben változik Zoro látása (már amennyiben változik), és mik e változás kezdő és végpontjai? Mitől kezd el romlani Zoro szeme, és miért nem segítenek rajta a műtétek?

Zoro látásának romlása lényegében akkor kezdődik, mikor felesége, Dalma Dagmarson odaállt elé, „a szemébe nézett”, és így szólt: „Mi nem élhetünk többé együtt”. Ekkor válik ugyanis bizonyossággá, hogy mégiscsak igazak voltak a rágalmak, miszerint feleségét elcsábította Huru, a „derék cimborája”. A „szemébe nézett” kifejezés utalhat arra, hogy a leleplezés egyben Zoro látásmódjának is szól, mely a Huru által létrehozott látszatot igazságnak vélte, és nem gondolt a manipuláció lehetőségével. Mondhatni, Dalma vallomása felnyitja Zoro szemét, és ennek következtében rettenetes fejfájások kezdik gyötörni, és ha „éppen nem dolgozott, lehúzott redőnyök mögött feküdt, borogatással a homlokán [...] A szeme pedig gyengült, egyre rosszabbul látott”.

Dalma vallomását megelőzően Zoro látásmódját olyan realizmus-elképzelés hatja át, mely a látásélményt összekapcsolja az igazság fogalmával. Igaznak véli, amit derék cimborája, Huru mutat neki, nem számol barátja valóságot átrendező mesterkedéseivel, és a saját látószervét is megbízható eszköznek tekinti. Mondhatni, mintegy kiiktathatónak véli a látás érzékszerveinek közvetítő voltát, és az anyagi világ és a róla alkotott mentális kép strukturális hasonlóságát feltételezi. Vagy Mitchell

szavaival: „abszolút szimmetriát és hasonlóságot posztulál az elme és a világ között; valamint határozottan állítja a tárgy és a kép, a világ jelenségei és az elmében vagy a grafikus szimbólumokban található reprezentáció közötti pontról pontra való megfelelés lehetőségét.”¹⁷³ Az érzékszervei által közvetített világtapasztalatában nem kételkedik, és fenntartások nélkül elhiszi hogy Huru hűséges barátja, jóakarója (még a névtelen leleplező leveleket is eldobja, összetépi), illetve hogy Huru szereti a gyerekeket, és pénzt küld az édesanyjának.

Zoro filmalkotásait is ebben a szellemben készíti, hiszen valójában nem *rendezi el* előzetesen a rögzítendő látványt, hanem a forgatás alatt mindvégig a kamera kezelői oldalán marad: „Zoro bebújt a fényképezőgép sötét kendőjébe [...] Zoro talán ki se bújik a gépből”. Huru az, aki a látványt manipulálja, a felvevőgép számára *előrendezi*: „Huru pedig a strand hölgyeit igazgatta a gép előtt”; Huru „egyébbe se törődik, csak a lányokkal. Az egyiknek megigazítja a karját, a másikkal az állát, és közben házasságot ígér. Könnyen lehet, hogy Huru nem is egy lánynak ígér házasságot. Könnyen lehet, hogy Huru az egész strandot megszedíti.” Látható, Huru manipulálja a látványt, Zoro pedig ezt a felvevőgépével valós tényként rögzíti, vagy legalábbis nem lehet tudomása arról – hiszen „ki se bújik a gépből” –, hogy mi az, amit elrendezett számára „derék cimborája”, és mi az, amit nem. Ha a Zoro látásmódjához igazodó filmkészítés esztétikáját akarjuk jellemezni, akkor olyan világrögzítő modellt kell elképzelnünk, melynek legfőbb jellemvonása, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra (ez esetben a celluloid szalagra) képes átvinni. Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a mozgókép alapját adó fotóeljárással kapcsolatban Bazin, Barthes, és részben Kracauer is – mint arról már a bevezető fejezetben szóltam. Ugyanott röviden vázoltam, az említett szerzők úgy vélik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, mintegy önmaga médium voltának felszámolásával, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. E gondolkodásmódot segítségül hívva a továbbiakra vonatkozóan így fogalmazható meg a kérdés: valóban maradéktalanul alkalmazhatóak az imént megnevezett teoretikusok nézetei a vizsgált novella, és ezen belül is Zoro filmkészítési eljárásának elemzésekor? Illetve: vajon ténylegesen felszámolja-e magát a mozgókép médiuma a Zoro által létrehozott filmekben?

E kérdések megválaszolásához legelőször is tisztázni kell, hogy mit tekint a szövegvilág az ábrázolás, megjelenítés médiumának. A képrögzítés motívumainak tanulmányozásakor olyan

¹⁷³ W. J. Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. 16. (345.) Mitchell itt nem saját véleményét, hanem Wittgenstein kritikájának kiinduló tételét fogalmazza meg, melynek kétségbevonását célozza az idézetet tartalmazó alfejezet.

tárgyakat vehetünk számba, mint „fényképezőgép” (vagy ennek rövidebb alakja: „gép”), előhívott „(fény)képek”, „vetítőkamra”, és „a filmhíradó gépe”. Ha a „valóságábrázolás” eszközeit szemügyre vesszük, akkor lényegében a képrögzítés (és bemutatás) tárgyi feltételeit ismerhetjük fel bennük: a kamera mint a rögzítés tárgya, az előhívott negatívok, vagyis a film(szalag) mint a rögzített anyag hordozója, és a vetítőterem, amely a rögzített anyagot láthatóvá teszi. E motívumok vizsgálata mégsem árulkodhat Zoro képrögzítési elképzeléseiről, mert e képalkotó eszközök különböző szövegvilágbeli személyekhez tartoznak: a fényképezőgépet Zoro kezeli, a vetítőfülkét a gépész uralja, a filmhíradó kameráját pedig Huru irányítja, manipulálja. A látványközvetítés tárgyainak vizsgálata ebből következően nem bíztat sok eredménnyel (legalábbis a feltett kérdések megválaszolásakor), ellenben ha megvizsgáljuk azokat a szövegrészeket, melyek a Zorot magukban foglaló terek fényviszonyait jellemzik, akkor érdekes, megfontolásra méltó rajzolatot vehetünk észre: „Zoro belebújt a fényképezőgép *sötét* kendőjébe [kiemelés tőlem: S. M.]” (ahonnét – és ezt már fentebb idéztem – valójában ki se bújik a forgatás alatt); majd Huru lelepleződése után, Zoro, amikor nem dolgozott, elsötétített szobában, „lehúzott redőnyök mögött feküdt”; Aztán a szemműtét előtt „Bevitték egy *sötét* szobába [kiemelés tőlem: S. M.]”; utána pedig bekötött szemmel „feküdt az *elsötétített* szobában [kiemelés tőlem: S. M.]”. (Talán még e gondolkörbe sorolható a műtét után hordott „sötét szemüveg” is, mint olyan eszköz, amely sötét környezetet biztosít a szem számára.) A forgatást Zoro mindvégig a fényképezőgép sötét kendője alatt tölti, ahová csak a gép kémlelőnyílásán keresztül jut be némi fény. A szöveg ezt a viszonyt tovább fokozza, mikor külső – belenéző – pozícióját metonimikus felcseréléssel belsővé teszi, és Zorot *gépben* tartózkodó személynek mutatja: „Zoro talán ki se bújik a gépből”. A gép részévé válik, amely lokalizáció, a fényképezőgép mechanikáját figyelembe véve, annak „sötét kamrájában” képzelhető el, ahová csak egy kis résen – az exponálási időtől függően – az objektívon keresztül juthat be a kinti fény. Dalma megrázó vallomása után Zoro megpróbálja ezt a látásmódot metaforikusan kiterjeszteni azokra a szobákra, helyiségekre, melyekben az ideje nagy részét tölti. „Sötét kamrákká” változtatja őket, ahová csak réseken keresztül juthat be a fény. Úgy is értelmezhető ez a metaforikus kiterjesztés, mintha Zoro fenn akarná tartani azt a látásmódot, melynek modellje a „gép” mechanikájával írható le, és amelyhez viszonyítva az ő megfigyelői helyzete benne-létként adható meg. Ha e modellt általánosan akarjuk jellemezni, akkor három összetevőről biztosan beszélhetünk: egy sötét kamráról, egy résről, nyílásról, melyen keresztül a fény a sötét kamrába érkezik, és egy szubjektumról, aki a fény alakzatait érzékeli. E modell szinte pontos strukturális megegyezése alapján lényegében a camera obscura modelljével állítható

párhuzamba, melyet Descartes *La dioptrique* című művében így jellemez: „Tételezzük fel, hogy van egy zárt kamránk, amelyen egyetlen nyílás van; egy üveglencsét helyezünk a nyílás elé úgy, hogy mögötte egy bizonyos távolságban fehér lepedő van kifeszítve olyan módon, hogy a kinti tárgyakról érkező fény képeket formál ezen a lepedőn.”¹⁷⁴ Hogy Zoro „gépben” (*in camera*) léte a sötét kamra XVII. századi struktúráját és ismeretelméleti megközelítésmódját idézi fel, az nem véletlen, hiszen a fényképezési eljárások gyökerét szerkezeti hasonlóságuk miatt a legtöbb elméletíró éppen a camera obscura képalkotási eljárás módjában lokalizálja, és olyan történelmi fejlődés kezdőpontjának tekinti, mely a reprezentáció egyre valószerűbb módjait képes létrehozni.¹⁷⁵ Ha Zoro látásmódját a camera

¹⁷⁴ Idézi: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. 63. Korabeli példaként lehet még idézni camera obscura leírást Isaac Newton „Színelméleti tanulmányok” című munkájából, mely tanulmányát 1672-ben küldte el a cambridge-i matematika professzor a kiadójának (és egyben a Királyi Társaság esedékes ülészakára), vagyis megközelítőleg harminc évvel Descartes idézett munkájának megjelenése után: „Egy elsötétített szobában vágjon nyílást az ablaktáblába; legjobb, ha mintegy 1/3 hüvelyknyi a nyílás átmérője, így megfelelő mennyiségű napfényt bocsát be. Helyezzen elé egy tiszta és szintelen prizmat úgy, hogy az a szoba túlsó részének irányába törje meg a belső fényt, amely ezáltal hosszanti alakban elhelyezkedő színes kép formájában terül szét.” (Uő: „Színelméleti tanulmányok”. In: *A világ rendszeréről és egyéb írások*. Ford. Fehér Márta. Magyar Helikon, Bp., 1977. 26-27.) Newton a sötét szobát színelméleti kísérleteihez használja fel, ezért helyzetet prizmat a nyíláson bejutó fénysugár útjába. Ebben az értelemben a leírt helyiség nem tekinthető szigorúan vett camera obscurának, hiszen a „vászon” nem egy kép, hanem a prizmán átszűrt különböző fényspektrumok, a színek jelennek meg. Ám maga a szerkezet és a benne elhelyezkedő megfigyelő helyzete ugyanaz, mint a descartes-i sötét kamrában: egy külső jelenség reprezentációja egy elsötétített helyiségben jelenik meg síkvetület formájában. Továbbá a megfigyelő elválik a szerkezettől, és külső, objektív megfigyelője a jelenségeknek, akárcsak a tényleges camera obscurában.

¹⁷⁵ Pl. Nemes Károly: „Louis Lumière” című tanulmányában a fényképezés eredetét a camera obscura szerkezetében határozza meg: „A sötétkamrában megjelenő képről már a 15. században beszélt Leone Battista Degli Alberti (1404 – 1472), Albrecht Dürer (1471-1528) és Leonardo da Vinci (1452-1519). Valamennyien – és még rajtuk kívül sokan – természetesen a rajzzal hozták kapcsolatba a készüléket [...] De csak Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) helyezett fényérzékeny aszfaltos lemezt a camera obscurába”, vagyis arra a helyre, ahová Descartes a fehér lepedőt helyezte. (Nemes Károly: „Louis Lumière”. In: *Filmtudományi szemle 1*. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 1972. 12-13.) Walter Benjamin *A fényképezés rövid története* című munkájában szintén a camera obscurát tekinti a fényképezés ősenek: „A fényképezés kezdeteit borító köd nem olyan sűrű, mint ama másik, amely a könyvnyomtatás ősi korszakát fedi; világosabban megmondhatni, mikor jött el a felfedezés órája, hogyan érezték ezt meg többen is, s indultak el egymástól függetlenül a közös cél felé: a camera obscura képeit akarták rögzíteni – amelyeket melleleg szólva, legalábbis Leonardo óta ismerünk. [...] Daguerre fényképei jódozott, a camera obscurában megvilágított ezüstlemezek voltak, ezeket ide-oda kellett forgatni, míg nem a helyes megvilágításban halványszürke kép rajzolódott ki rajtuk.” Walter Benjamin: „A fényképezés rövid története”. 689. 691.

obscura használójának valóságmegismerő helyzetéhez hasonlítottuk, akkor felmerül a kérdés, mi jellemzi e felhasználót, vagy ha tetszik, a camera obscura szubjektumát?

Amennyiben a camera obscura mechanikai sajátosságaiból indulunk ki, akkor legelőször is feltűnhet a camera által létrehozott, vászonra vetülő kép, és a megfigyelő szubjektum különválása, vagyis a megfigyelő alapvető elkülönülése a reprezentációtól. Jonathan Crary, aki *A megfigyelő módszerei* című munkájában kimerítő alapossggal vizsgálja a szóban forgó problémakört, „sötét keretei közé bezárt és független” megfigyelőként határozza meg a camera obscura szubjektumát, akit a sötét kamra individualizációs művelete egyfajta aszkézisre kényszerít, a világtól való visszavonulásra ösztökél, hogy „ezen keresztül az ember a most már »külső« világ sokrétű tartalmaihoz való viszonyát szabályozhassa, és megtisztíthassa.”¹⁷⁶ A „külső” ez esetben azt a világot jelenti, ahonnan a fény a falba ütött kis lyukon keresztül a kamrába érkezik. Ebből következően a camera obscura szubjektuma nemcsak a vászonra vetülő képtől, hanem a „kinti” világtól is elkülönül. A falra vetülő ábrán kívül a kép létrejöttét is megfigyelheti, magyarul úgy van jelen, „mint az objektív világ mechanikus és transzcendentális reprezentációjának testetlen tanúja.”¹⁷⁷ A kép rajta kívül keletkezik, vagyis eleve kizárt, hogy a megfigyelő a reprezentáció részének tekintse saját pozícióját. Crary idézett művében meggyőzően bizonyítja, hogy a sötét kamra a 17. és 18. században a filozófiai beszédmód meghatározó metaforája, mely a tapasztalatszerzés és érzékelés mintaadó modelljét jelöli.¹⁷⁸ Tekintsük például az egyik leghíresebb camera obscura leírást Locke *Értekezés az emberi értelemről* című munkájában: „a külső és belső érzékelésen kívül nem ismerek más bejáratot, melyen át a tudás bejuthatna az értelembe. Amennyire meg tudom tehát állapítani, csupán ezeken az ablakokon keresztül hatolhat be fény ama sötét szobába. Mert úgy gondolom, az értelem nem csekély mértékben hasonlít egy olyan dolgozószobára, amely teljesen el van zárva a napfény elől, eltekintve néhány apró nyílást, melyeken át kívülről a szemnek szánt képmások, avagy külső ideái belépnek; s ha lennének ilyen képek, melyek egy afféle sötét szobába érkezvén, meg is maradnának ott, és szép rendben el is helyezkednének, hogy adandó alkalmammal megtaláljuk őket, akkor mindez szerfölött hasonlítana az emberi értelemre, már ami a látás tárgyait s a róluk alkotott ideákat illeti.”¹⁷⁹ A sötét kamra idézett, metaforikus használatában a megfigyelő szerepét az elme kapja, mely a kívülről jött

¹⁷⁶ Crary: i. m. 55.

¹⁷⁷ I. m. 57.

¹⁷⁸ „a camera obscura mint az emberi látás metaforája a 17. század folyamán egész Európát áthatotta” (I. m. 50.)

¹⁷⁹ John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós. Osiris Kiadó, Bp., 2003. 172-173. (II. xi. 17.)

látásélményeket ideák formájában tapasztalja meg, vagyis a példában kauzális viszony létesül a „látás tárgyai” és az „ideák” közt.¹⁸⁰ (Az „ideák” a camera obscura vásznára vetülő képpel rokoníthatók.) Az utóbbiak ugyanis az előbbiek okaként léteznek csupán, a külső a belső előidézője, a folyamatot pedig az elme felügyeli, mint „testetlen tanú”. Látható, a külső és belső élesen elválík egymástól, a megfigyelő pedig úgy tekinti a belsőt – a példában az ideák világát –, mint egy önmagán kívüli mezőre eső vetületet. A szem elkülönülése a létrejövő képtől a látvány uralhatóságát implicálja, és ezáltal azt sugallja a (szemet birtokló) megfigyelőnek, hogy létezik az az egyetlen pont, amelyből a látszólagos rendetlenséget harmóniába lehet rendezni.¹⁸¹ A szem és a belső kép elkülönítése olyan jellemvonása a sötét kamrának – állítja Crary –, mely által megtestesülhet az ember pozíciója az Isten és a világ között. „A camera obscura a természet törvényeire (optikára) épül, de egy természetén kívüli síkra exponálva Isten szemének megfeleltethető kiváltságos nézőpontot kínál. Inkább egy tévedhetetlen metafizikai szem ez, mint mechanikus szem.”¹⁸² A vászonra kivetülő kép – vagy Rorty terminusával – a *tábla* megfigyelése egy *külső* nézőpontból mint a látvány fókuszából, ahonnan minden elrendezettnek látszik egy másik, sokat vizsgált problémakört is megkerülhetetlenné tesz, mégpedig a geometriai, vagy más szóval a centrális perspektíva jelenségét. A centrális perspektíva kidolgozásának előfeltétele ugyanis, hogy létezik egy kiemelt nézőpont, ahonnan a látás tárgyai – a geometria törvényeinek megfelelően – elrendezettnek vagy ha tetszik, strukturálnak látszanak, és ezáltal azok a megfigyelő számára átláthatónak és uralhatónak tűnnek. A centrális perspektíva felkínálja azt a nézőpontot, amelyből a világ fenyegető kaotikussága mégis harmóniába rendezhető (akárcsak a *táblán* a világ dolgai). Amennyiben a reneszánsz perspektíva néző szubjektumát a camera obscura megfigyelőjével rokonítjuk, akkor olyan pozíció áll elő, melyet Crary a „tévedhetetlen metafizikai szem” fogalmával határoz meg. Ez a látványtól elkülönülő szem az egyetemesen érvényes

¹⁸⁰ Az idea Locke szóhasználatában elmebeli entitást jelent („elmebeli képmás, képzet, faj”), melyek nem velünk születettek, hanem „érzékelésből vagy reflexióból származnak”, mégpedig úgy – legalábbis az előbbi esetében –, hogy az „érzéki minőségeket” az érzékek az „elmébe szállítják”. (Vö. I. m. Második könyv. Különösen: 107-111.(i/1-10))

¹⁸¹ A „belső” kép nézése elképzelhető úgy is, mintha egy hatalmas táblát nézne a megfigyelő, melyen a világ dolgai elrendeződnek, és így a rend egységes terét mutatja a sík felület, amelyet nem változtat meg a megfigyelő saját érzékelő és fiziológiai apparátusa sem, és amelyben tanulmányozni és mérni lehet a világ tartalmait. (vö. Crary: i. m. 71-73.) Crary Rorty *Philosophy and Mirror of Nature* című munkájára hivatkozik, melyben a szerző a *tábla* metaforát használja a 18. század megfigyelőjének leírására: „minden megismerés, úgymond, a táblát [tablet] megfigyelő szem működése, nem pedig magáé a tábláé” (Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Blackwell, Oxford, 1980. 143-144.).

¹⁸² Crary: i. m. 64-65.

igazságok megértésének képességét hordozza magában, és így – szubjektivitást kizáró – objektív képet tud alkotni a világról.¹⁸³ Röviden: a camera obscura szubjektuma olyan független megfigyelőnek tekinthető, aki képes biztosan (objektíven) elhatárolni a képet és a tárgyat, továbbá képes a külső tárgyat és a belső reperezentáció közti viszonyt rendben tartani, és „rátekintő” helyzetéből következően megnyugtató harmóniába rendezi és uralja az elé táruló látványt. Amennyiben ezeket a megállapításokat Zoro látásmódjára vonatkoztatjuk, akkor megerősíthetjük azt a feltételezést, miszerint Zoro az elméjében megjelenő látásérzeteket valóságosnak, objektívnek tekinti, melyek mintegy tükörszerű viszonyban állnak a látás tárgyaival, vagy legalábbis annak „egyetemes igazságából” részesülnek, egyszóval mindent igaznak vél, amit lát, ezért tudja Huru oly könnyedén manipulálni. Ebben az értelemben – hogy egy korábban feltett kérdésre válaszoljak – valóban közvetlenül elérhetőnek véli Zoro a valóság igazságát, és ebben az elképzelésében rokonítható a már említett két elméletíró, Bazin és Barthes gondolataival.¹⁸⁴ Mi történik azonban Zoro látásával a műtétek során, illetve mik azok a hatások, amelyek látszólag vakká teszik?

Volt már róla szó, hogy Dalma vallomása után kezd el rohamosan romlani Zoro szeme, míg végül műtetre kerül sor. A műtetre készülés közben „különféle üvegeket dugtak Zoro szeme elé”. Aztán a műtét után „üvegszemmel hagyta el a kórházat”. A „derék cimbora” pedig az üvegszemére hivatkozik, amikor azt magyarázza, hogy miért távolították el a filmgyárból. Majd legvégül az „Üveges tekintetű” Zoro életnagyságú plakát formájában átkerül annak a kis mozinak az előterébe, ahol a mozigépész az egész történetet a fiúnak elmeséli. Látható, először torzító, vagy látáspontosító üvegeket próbálgatnak a szeme előtt, aztán pedig ezek közül egyet szem formájában a szemüregébe ültetnek. Azt is említettem már, hogy e műtét nem vezet szó szoros értelemben a vakságához, inkább csak Zoro látásmódjának átalakulásához. A legszembetűnőbb változás: egy üvegszem beépítése, egy külső lencse testbe illesztése. Korábbi látásmódját olyan megfigyelői pozíció határozta meg – hasonlóan a camera obscura szubjektumához –, mely a szemet elválasztotta a látványtól, és a megfigyelőt testetlenné tette. A műtétet követően azonban a szem (mint egy üveglencse) visszakérül a

¹⁸³ Ugyanez Panofsky szavaival, aki a reneszánsz perspektíva vizsgálatkor jut hasonló gondolatra: „a perspektíva révén sikerült megvalósítani a pszichofiziológiai tér áttételét a matematikai térbe, más szóval: sikerült objektíválni a szubjektívet.” (Erwin Panofsky: „A perspektíva mint szimbolikus forma”. Ford. Tellér Gyula. In: *Uő: Jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 195.)

¹⁸⁴ Ahogy a *Bevezetés* 60-as lábjegyzetben kifejtettem, a valóság igazságtartalma vihető át a reprezentációra Barthes-t és Bazin szerint. Ezzel szemben Kracauer a tények megjelenéseként értelmezi a fényképek valóságátartalmát.

testbe, annak részévé lesz, és ez a metonimikus összekapcsolás egyben a látás *testbeli* újjászületését is jelenti. Miért fontos, hogy a látás eszköz (szem) visszakerül a testbe? A camera obscura testetlen megfigyelője kivonta magát a látvány létrejöttének mechanizmusából, így képes volt isteni pozícióba kerülni, a látvány urává válni, és ezáltal szubjektív tévedéseit kiiktatva lehetősége nyílt az objektív megfigyelésre. Ezzel szemben a testbe visszahelyezett látás egészen más megfigyelői pozíciót jelöl ki a szubjektum számára. Kiszolgáltatottjává válik a test pszichofizikai mechanizmusainak, és ezáltal elérhetlenné válik számára a világ objektív megismerésének lehetősége. Hogy miképpen változik meg a sötét kamra megfigyelőjének látásmódja, amint figyelembe vesszük szemének fizikai jellemvonásait, azt Goethe *Színtan* című művének egy részletével meggyőzően lehet szemléltetni.¹⁸⁵

„Egy lehetőség szerint besötétített szobában legyen az ablaktáblán egy körülbelül három hüvelyknyi átmérőjű, kerek nyílás, melyet tetszés szerint ki- és eltakarhatunk: bocsássuk rajta keresztül a napfényt egy fehér papírlapra, s nézzünk némi távolságból mereven a megvilágított körre”.¹⁸⁶ Egészen idáig a sötét kamrának meglehetősen pontos leírást figyelhetjük meg. Majd így folytatja Goethe: „azután takarjuk el a nyílást, és nézzünk a szoba legsötétebb helyére: ekkor egy kör alakú tünemény lebeg majd előttünk. A kör közepét világosnak, színtelennek, némileg sárgásnak fogjuk látni, a szegélye viszont rögtön bíborszínűnek tűnik fel. Bizonyos időbe telik, amíg ez a bíborszín kívülről az egész kört beborítja, és végül megszünteti a világos középpontot [...]”¹⁸⁷ Azáltal, hogy a nyílás letakarására szólít fel Goethe, a camera obscura „mint optikai rendszer és episztemológiai illusztráció lerombolását és tagadását teszi közzé. A nyílás lezárása feloldja a belső és külső tér megkülönböztetését, amire a camera obscura (mint készülék és paradigma) működése épült.”¹⁸⁸ A színes, lebegő körnek, mely mindenféle színváltozásokon megy keresztül, nincsen megfelelője sem a sötét kamrán belül, sem azon kívül; ezek teljes egészében a megfigyelő testhez tartoznak, és a látás szükségszerű velejárói: „nézzünk mereven a kis színes felületre, s vegyük el egy idő múlva anélkül, hogy tekintetünket elmozdítanánk: ekkor a fehér táblán egy más szín spektruma válik láthatóvá [...] olyan képből ered, mely már *a szemhez tartozik* [kiemelés tőlem: S. M.]”¹⁸⁹ A megfigyelő testi szubjektivitása, amelyet a camera obscura fogalma eleve kizárt, hirtelen olyan szintér lesz, amelyen a

¹⁸⁵ Jonathan Crary példáját idézem. (i. m. 84.)

¹⁸⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Színtan*. Ford. Rajnai László. Corvina Kiadó, Bp., 1983. 33.

¹⁸⁷ I. m. 33.

¹⁸⁸ Crary: i. m. 85.

¹⁸⁹ Goethe: i. m. 33. 34.

megfigyelő megjelenhet. A sötét kamra paradigmáját felváltó modern látás legfontosabb ismervének tekint Crary, hogy az emberi test az optikai élmény aktív megteremtőjévé válik: olyan pillanat ez – írja – „amikor a látható dolgok kiszabadulnak a camera obscura időtlen rendjéből, és letelepszene egy másik készülékben, az emberi test instabil fiziológiájában és ideiglenességében.”¹⁹⁰ A testbe visszahelyezett megfigyelő képtelen elkülöníteni a látás „valódi” tárgyait és saját elméjének kreatúráit. Ennek korabeli bizonyítékeként Crary Helmholtz Müller 1826-ban publikált munkáit idézi, melyekben az érzékek fiziológiai vizsgálatakor Müller kimutatta, hogy esetleges viszony áll fenn inger és érzet között. A látásérzékelést kimerítő tesztelésekor arra a meglepő következtetésre jut a szóban forgó tudós, hogy a megfigyelő fényélménye semmilyen szükségszerű kapcsolatban nem áll a valódi fénnel. Ezután felsorolja a fényérzet kiváltására képes hatóerőket, mint például: agyrázkódás, ütés, narkotikum, vértolulás, elektromosság stb., majd szinte sajnálkozva teszi hozzá, hogy a kisugárzó fény is eredményezhet látási élményeket.¹⁹¹ E Crary által idézett példa is azt támaszthatja alá, hogy a testbe visszahelyezett megfigyelő a belső érzékelés és a külső jel közötti megkülönböztetést – melyet Goethe szóhasználatában még fellelhetünk – nem tudja már objektív szempontok alapján fenntartani, vagyis megkérdőjeleződik számára a referencialitás lehetősége, és egyúttal a látvány igazsága is megítélhetetlenné válik.¹⁹²

Zoro szemműtete értelmezhető úgy, mint az imént vázolt átmenet a camera obscura modellje által meghatározott geometriai optikából a test instabilitását figyelembe vevő fiziológiai optikába. Zoro arra kényszerül, hogy szembesüljön a látás igazságának teljes meghatározhatatlanságával, és hogy kételkedjen a látásélmények valóságtartalmában. Ennek példája a szövegben, amikor találkozik az új Zoroval, aki a helyére került a filmgyárban. Ekkor válik ugyanis nyilvánvalóvá számára, hogy a látás tárgya(i) szabadon felcserélhető(k) – mint ahogy őt is lecserélték egy másik emberre – anélkül, hogy a látásélmény (nézőkben) megváltozna, hiszen a közönség – mondja Huru – „észre sem vette, hogy elindítottam egy új Zorot”. Kissé hasonlít e Zoro-csere ahhoz a mülleri kísérletsorozathoz, mely bizonyította, hogy a látásélményeknek nem feltétlen kell fényhatásokból születniük, hanem ütés,

¹⁹⁰ Crary: i. m. 87. Crary e „pillanatot” az 1810 (Goethe *Színtanának* első megjelenése) és 1840 közt lezajló tudományos és filozófiai változásokhoz köti, ellenben azokkal a kutatókkal, akik a modern látás születését az 1870-es és 1880-as években kibontakozó (elsősorban Cézanne, Manet nevével fémjelzett) modern festészeti iskolák megjelenésének eseményeként határozzák meg.

¹⁹¹ I. m. 107. 108.

¹⁹² Hasonló tapasztalatról számol be Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című munkájának elbeszélője, mint ahogy arra a *Bevezetésben* rámutattam.

vértolulás stb. is kiválthatja azokat. A referenciális illúzió könyörtelen lelepleződését éli meg Zoro a helyettesítőjével való találkozásban.

Érdemes tüzetesebben szemügyre venni a műtételkészítő eseményt, amikor Zoro szemét a régi látásmódról az újra próbálják meg átállítani: „Bevitték egy sötét szobába, ahol sokáig kellett feküdnie. Köpenyes alakok mozogtak körülötte. Egy pillanatra mintha a felesége állt volna mellette. Mintha Huru kerek képe bukkant volna fel. Egy lámpa apró gömbje a sötétben. Közelebb, egyre közelebb, aztán már akár egy Jupiterlámpa.” A szituáció szinte tökéletes mintája a camera obscurának: elsötétített szoba, ahová egy apró gömbből érkezik a fény.¹⁹³ Először Zoro *bizonytalan* képeket lát, melyek valóságtartalma felől nincs meggyőződve: *mintha* feleségét és Hurut látná. Ez részben már közelítésként értelmezhető a Goethe által leírt – és fentebb idézett – látási élményhez, mely nem látási tárgyra vonatkozik, hanem az érzékelő szubjektum pszichológiai, fiziológiai állapotából eredeztethetők. Zoro olyat lát, ami lehet, hogy csak a képzeletében játszódik le. Kezd elszakadni a referenciális látásmódtól. Aztán a szemét elvakítja a fény, ami a külső világból jövő látványok forrásának tekinthető. Goethe a camera obscura nyílásának lezárására szólít fel, a Mándy-szöveg pedig a kinti fény sugarába nézést példázza. Mindkét megoldás hasonló eredményre vezet: a camera obscura paradigmikus modelljének lerombolását és tagadását teszi közzé. Amennyiben a megfigyelő szeme a sötét kamra kinti fényeket beengedő nyílására tapad, annyiban ki is iktatja látásából a camera obscura egész mechanizmusát. Szeme nem áttételeken keresztül (lyuk, kamra, vászon) találkozik többé a külvilággal, hanem közvetlenül áll a fény útjában. A szem kiszabadul a camera obscura időtlen rendjéből, és a világ részévé válik.¹⁹⁴ A sötét kamra által biztosított objektív megismerés lehetősége is szertefoszlik, hiszen a megfigyelő testébe visszahelyezett szemnek (amit Zoronál a műtét során beültetett üvegszem jelez) nem lehet biztos tudása a látásélmények eredetéről. Ezen állításom igazolására szövegközi elemzéssel szeretnék rámutatni, mégpedig a vizsgált novella és Plátón *Állam* című munkájából kiemelt részletek összevetésével; meglátásom szerint ugyanis Zoro

¹⁹³ Természetesen nem mindegy, hogy lámpaizzóból (mint a szövegben olvasható) vagy kívülről, a szobán túli világból jön-e a fény, de erre a későbbiekben még visszatérek.

¹⁹⁴ Merleau-Ponty szavaival: az észlelő fizikai testével beépül a világ húsába. „Látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, beleágyazódik a világ szövetébe” Uő: „A szem és a szellem”. Ford. Vajdovich Gyöngyi és Moldvay Tamás. In: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Bp., 2002. 56.) Vagy máshelyütt: „testem ugyanabból a húsból van, mint a világ [...] a dolgok testem meghosszabbításai és a testem a világ meghosszabbítása, általa a világ körülvesz engem.” (Uő: „A látható és a láthatatlan”. Ford. Betegh Gábor. In: *Athenaeum* 1993/4. 32. 38.)

lámpába nézése kísértetiesen hasonló ahhoz a Szókratész által előadott történethez, melyben a filozófus a világ látványának árnyékszerűségéről beszél:¹⁹⁵ „Képzeld el egy föld alatti, barlangszerű szálláson – amelynek bejárata a fény felé tárul, és olyan tág, mint a barlang – embereket, gyerekségüktől fogva lábuknál és nyakuknál megbéklyózva, hogy egy helyen kell ülniük, és csak előre nézhetnek. Fejüket a béklyótól nem tekerhetik körbe: a hátuk mögött, föntről, lobogó tűz világít; e tűz és a béklyózottak között fent út vezet, ennek hosszában alacsony fal épült, mint amilyen a közönség és a bűvészek között lévő kerítés, mikor az utóbbiak csodákat mutogatnak [...] Majd azt is, hogy a kis fal mentén mindenféle holmit hurcolnak úgy, hogy a fal fölé magasuljanak: emberszobrok, állatok kő, és fa képmásait [...] GLAUKON: Titokzatos képről, titokzatos rabokról szólasz! SZÓKRATÉSZ: Ezek hozzánk hasonlóak. Mit gondolsz, az ilyenek önmagukból és egymásból látnak-e valami mást, mint az árnyakat, amelyeket a tűz a barlang szemközti falára vetít?”¹⁹⁶ A strukturális hasonlóság e példázat leírta barlang és a sötét kamra közt nyilvánvaló: helyiségen kívülről jövő fényforrás,¹⁹⁷ mely a megfigyelővel szemközti falra képeket vetít. Az igazán érdekes részek azonban csak ezután következnek a Platón műben: „SZÓKRATÉSZ: Most azt képzeld el, milyen is lenne béklyóból oldoztatásuk és oktalanságból gyógyulásuk, ha véletlenül természetes állapotba jutnának. Ha valamelyiküket föloldoznák és kényszerítenék, hogy álljon föl, tekergesse a nyakát, lépkedjen, pillantson a fénybe [...] és ha valaki kényszerítené, hogy a fénybe pillantson, ugye

¹⁹⁵ Nem állítom persze a két szöveg genetikai érintkezését, vagyis hogy a Mándy szöveg közvetlen (értelmezői) kapcsolatban állna az alábbiakban bemutatásra kerülő Platón írással (bár ezt a lehetőséget sem zárhatjuk ki), hanem inkább két gondolkodásmód példáiként hasonlítom őket össze, azzal a céllal, hogy a Mándy-szöveg jelenségeiről pontosabb képet adhassak.

¹⁹⁶ Platón: *Az állam*. Ford. Jánosy István. Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2001. 224. (514 a-c. 515 a.)

¹⁹⁷ Az „igazi fény” a barlangon kívül kell, hogy legyen, mert az igazi fényre a barlanglakót ki kell vezetni: „kijutna a fényre” [mármint a barlangból ki], és „legvégül [miután túljutott a tűz káprázatán] megláthatná, és szemlélhetné a Napot [...] a Napot eredeti helyén és mivoltában.” (i. m. 225. 226. (516 a. b.) A szó szerinti értelmezés persze elkülönítené a napot (kint) és a tüzet (bent) mint fényforrásokat, ám a szó szerinti értelmezés sok egyéb problémával járhat. Például: ha a földalatti üreg bejárata barlang nagyságú, akkor az onnét beáramló napfény miért nem vet erősebb árnyékot, mint a tűz? Vagy: ha a barlang bejárata nem a megbéklyózottak mögött van, hanem a fejük fölött, ahogy ezt a szöveg kimondatlanul a legerősebben sugallja (vö. „fölvonszolná”), miért nem érzékelik a fentről jövő fényt, és annak árnyékát? Vagy a fentről jövő napfény nem fakítja-e ki a hátulról jövő tűz vetette árnyékokat? Stb.

Vö. még: „Mi a nevezetes platóni barlang, ha nem a sötétkamra, éspedig a legnagyobb, amelyet tudtommal létrehoztak.” (Paul Valéry: „Tout le reste est littérature”. In: *L’Arc* 1963, No. 21, 64. Idézi: Györffy: „Szerepcseré vagy munkamegosztás?” 6.)



megfájdulna a szeme, és menekülve fordulna afelé, amit látni képes [...] és mikor kijutna a fényre, a nagy sugárzástól káprázó szeme látna-e valamit is abból, amit igazi világnak tekintünk?”¹⁹⁸ Platón írásában a fény felé fordulás először a káprázó vaksághoz vezet, aztán pedig, ha már megszokta a szem a ragyogó fénysugárzást, láthatja feltárulni az „igaz világot”. A fényforrásba néző Zorot is elvakítja az erős sugárzás, mely bizonyos értelemben a szókratészi igazságba nézéssel hasonló konzekvenciákra vezet, legalábbis abban az értelemben, hogy el kell fogadnia, tévesen gondolta korábbi látásmódjáról, hogy az a látvány igazságát tárja fel elméjének. Zoro korábbi „vakságának” belátásában rokon a fényre vezetett barlanglakókkal, ám a számára felkínált újabb látási alternatíva már jócskán eltér a béklyóitól megszabadult barlanglakóétól. Az utóbbi ugyanis, miután rögzített állapotban tartott testét kiszabadította,¹⁹⁹ és napvilágra jutott: „sokkal helyesebben lát, mert közelebb került a valósághoz, és igazibb lét felé fordult.”²⁰⁰ Ezzel szemben Zoronak arra kell rádöbbennie, hogy számára az objektív igazság lehetősége végérvényesen elveszett. Az „igazság fényébe” nézés azt bizonyítja számára, hogy amit korábban a látvány igazságának hitt, az ettől a pillanattól fogva egyáltalán nem létezik többé, se árnyékként, se a napfény visszatükröződéseként. Ellentmondásos állapot: az igazság megvilágító és egyben elvakító fénysugarában az igazság örökre elvesz számára.²⁰¹ Mindezen tapasztalatai ellenére Zoro nem képes maradéktalanul végrehajtani a geometriai optikából a fiziológiai optikába való átmenetet. Bár műtétek sorozatának eredményeként a látás szerve, a szem testébe került, mégsem válik annak organikus részévé. Tekintete élettelen, üveges tekintetté alakul.²⁰² Jóllehet most már látja, hogy Huru miképpen manipulálja a látás tárgyait (őt is felcserélve egy másik Zorora), illetve látja a referenciális illúzió létrehozásának fortélyait, mégsem képes egy ilyen reprezentációs eljárás világában megmaradni. Az ő útja a „Film Temetőjébe” vezet, ahol egy „lehetetlenül sovány”, rozzant lovon, piszkafalándzsával meg pajzzsal felfegyverkezve szélmalomok

¹⁹⁸ Platón: i. m. 225. (515 c. 516 a.)

¹⁹⁹ Érdekes hasonlóság még, hogy a barlang megfigyelője, mivel mozdulatlanul van béklyózva, akárcsak a camera obscura szubjektuma, lényegében elveszíti a testét. És ezt csak akkor nyeri vissza, amikor megoldják béklyóit, és a napfénybe „fölvonszolják”.

²⁰⁰ Platón: i. m. 225. (515 d.)

²⁰¹ A napba nézés (örökre) elvakító ereje a Platón szövegben is benne rejlik: „legvégül megláthatná [...] önmagát a Napot, eredeti helyén és mivoltában” (i. m. 226. 516 b.) A nap ugyanis miközben az igazság forrásaként ragyog, egyben vakká is teszi azt, aki nézi (a szó szoros értelmében), vagyis vakká a ragyogó igazság látására. Nyilván Szokratesz céljainak megfelelően – a nevelődés folyamatának bizonyítására – másképpen alkalmazza és értelmezi e példázatot.

²⁰² A műtét után viselt sötét szemüveg is a „sötét szoba” emlékét idézheti Zoro számára.

felé kezd kocogni: „És már ott ült a lovon, lándzsával, pajzzsal. Szélmalmok a távolban. Zoro sálja kibomlott, felöltőjének szárnya lebegett, ahogy a ló elindult vele. Forogtak a szélmalmok. Már várták, hogy felröpítsék a levegőbe, hogy továbbadják, egyik a másiknak, egyik a másiknak...” A Don Quijote-i történet a Mándy-novellában alapvető változtatással jelenik meg. Amíg a spanyol lovag Cervantes történetében eléri a szélmalmokat, és összezúzott *testének* fájdalmában tapasztalja meg téves ábrándjainak következményeit,²⁰³ addig Zoro sosem érheti el képzeletének (referencia)tárgyát, az ellenségnek vélt szélmalmot: „Egy ló árnya, egy lovas árnya a nagy üres mezőn, ahogy megy a lassan hátráló szélmalmok felé.” Zoro, mivel a távolodó szélmalmok lapátjai csontjait sosem törhetik össze, mindvégig a látvány igazságának tudatában nyargal feléjük. A találkozás, mely a napba nézéshez hasonlóan a korábbi tévedés lelepleződését és egyben az abszolút igazság megszűntének pillanatát hordozná magában, örökre elhalasztódik. Ebben az értelemben Zoro mindvégig vakon üget a távolodó szélmalmok felé. Egyfelől, mert malmokat vél ellenségeinek, másfelől, mert fogyni látja a távolságot. A camera obscura epiztemológiájának értelmében azonban nagyon is *jól látja*, hogy vad óriások hívogatják, akikkel feltétlen meg kell küzdenie. Ki kell velük állnia látásérzeteinek igazságáért, még ha ez a csata másképpen nem is végződhet, mint az ő megsemmisítő vereségével.

Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* című könyvében a Don Quijote-i helyzetet a médiumváltás ambivalens szituációjaként értelmezi. Cervantes regényének témája nagyon leegyszerűsítve, hogy a régi életmódot felváltja az új rend. Don Quijote egy fantáziavilágban él, az eltűnt feudális hierarchia világában, miközben körülötte már mindenki egy „új” világkép szerint létezik. McLuhan a két világ határát, két irodalomközvetítési mód határáként írja le: „Azáltal, hogy a középkori lovagregények nagy főliánsait választja valóságnak, Cervantes egyfajta ambivalenciát hoz létre a lovagregény és a nyomtatás széles körű alkalmazása között. Mert a nyomtatás volt az *új* valóság, és ugyanakkor éppen a nyomtatás tette először lehetővé, hogy a középkor régi valósága a nép számára hozzáférhető legyen. Hasonlóképpen ahhoz, ahogy napjainkban a film és a televízió kölcsönöz életünkben olyan konkrét jelleget és realitást az Amerika határain túl történt dolgoknak, amilyennel korábban ezek a dolgok csak igen kevesek számára bírtak.”²⁰⁴ McLuhan médiumváltásra

²⁰³ Itt ismét a test érzékelésben betöltött szerepére hívnám fel a figyelmet, hiszen Don Quijoténak éppen ez a *testi* tapasztalata nyithatná fel végre ábrándjaitól homályos szemét.

²⁰⁴ Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. 240. Cervantes Don Quijotéjának története egyébként többször visszatérő, mondhatni egyik alap példázata az idézett könyvnek. Vö. még: „Don Quijote kalandjainak szeszélyesen kanyargó vonalai húzzák meg a határt: bennük ér véget a hasonlóság és a jelek régi játéka; itt már új

képtelen figuraként jellemzi Don Quijotét, aki a nyomtatott írásbeliséggel megjelenő új világszemléletet nem tudja magáévá tenni. Mindemellett, ahogy az idézett szakaszból is kitűnik, Don Quijote figuráját McLuhan a XX. század technikai eszközeivel (televízió, film) szembekerülő ember mintapéldájának is tekinti, aki az ún. elektronikus kor technológiáival szembesülve hasonló világátértelmezésre kényszerül, mint hajdanán a nyomtatás megjelenését feldolgozni kénytelen ember. McLuhan az elektronikus korban az új és egyben régi („törzsi”) szóbeliség megjelenését, visszatérését véli felfedezni. Ettől némiképpen eltérően, pusztán a vizuális szempontokra helyezve a hangsúlyt, elmondható, hogy az új technikai apparátusok által létrehozott vizuális élmények világképét Don Quijotéhez hasonlóan képtelen elsajátítani Zoro, és ehelyett felépít egy világot, mely a régi, camera obscura által meghatározott paradigmát éleszti újra. Mindezzel összhangban Zoro vakságának története röviden úgy foglalható össze, hogy a fiziológiai látás lehetőségét visszautasítva, visszatér a camera obscura működése által jellemezhető látásmódhoz, mely cselekedete a műtétek során beépített szem élettelen üvegszerűségét eredményezi, és a Huru képviselte látás-elméletek felől nézve azonnal orvosolandó vakságnak tetszik.

A novella kultúratörténeti beágyazottságáról; avagy a technikai képek kortársi megítéléséről

A Mátyás-novella elemzésében idézett látáselméletek azt voltak hivatottak bizonyítani, hogy miképpen jelenik meg a *Zoro halála* című műben két látás- és reprezentációfelfogás, mely a szövegvilág szereplőinek sorsát, egymáshoz és a világhoz való viszonyát erősen meghatározza, és lényegében – főként Zoro esetében – végzetszerűen vezérli. Kirajzolódott a camera obscura szubjektumának és a modern kor megfigyelőjének különbsége, mely a szövegben Zoro és Huru világképének különbségében érhető tetten. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy a látás klasszikus vagy reneszánsz modelljeiről a modern látás elméleteire történő átmenet, a 19. században lezajló folyamat.²⁰⁵ Ezt számításba véve felmerülhet a kérdés: miért és mi okból tematizál a Mátyás-

kapcsolatok szövődnek [...] Miután a hasonlóság és a jelek szétváltak, kétféle tapasztalat született meg, és két egymással farkasszemet néző szereplő lépett a színre.” (Michel Foucault: *Szavak és dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Bp., 2000. 65. 68.) Akár a „farkasszemet néző szereplők” megtestesítőiként is értelmezhetők Zoro és Huru figurái.

²⁰⁵ És e tekintetben most az sem lényeges, hogy ez a század elején (1810-1840), ahogy Cray állítja, vagy a század végén (1870-1880), ahogy a legtöbb művészettörténész leírja, zajlott-e le.

szöveg egy olyan világérzékelésbeli változást, amely a 19. században zajlott? Egyáltalán milyen értelemben lehet e problematika egy szépirodalmi mű szövegvilágát meghatározó elv a 20. század második felében?

A *Zoro halála* című novella először 1967-ben jelent meg a *Régi idők mozija* című kötetben. Ha megvizsgáljuk azokat a főbb filmművészeti és filmelméleti fejleményeket, melyek a szóban forgó novella kontextusát alkotják, közelebb juthatunk az imént feltett kérdés megválaszolásához. A már idézett Bazin tanulmány, mely a fénykép létmódját vizsgálja, legelőször 1935-ben látott napvilágot (*A fénykép ontológiája* címen), majd kötetben (*Mi a film?* címen) 1958-ban. Bazint a filmelmélet-történet egyöntetűen a filmi realizmus egyik legfontosabb elméletirójának tartja. A fentebb már bemutatott idézetekből kitűnik, hogy Bazin szerint a fénykép valamiképpen meghosszabbítása és mintegy tükörképe a világnak, az ábrázolt dolog igazságának, egyszerűen a valóságnak. A filmi realizmus másik jelentős alkotása 1960-ban jelent meg *A film elmélete* címen – a már szintén említett – Sigfried Kracauer tollából, és jóllehet e munka sokban különbözik a francia elméletiró nézeteitől, mégis rokonítható abban, hogy a filmet (fényképet) olyan médiumnak tekinti, mely önmaga felszámolásával képes a valóságot megjeleníteni. Arról is szóltam már a *Bevezetőben*, hogy az ilyen típusú közvetítés gyakran használt metaforája az „ablak”, mely éppen az üveg áttetszősége miatt alkalmas a kinti „valóság” látszólag közvetlen megmutatására. A filmkép nem önmagáért szép, „hanem mert az igazság tündöklése”²⁰⁶ – kommentálja Jean-Luc Godard 1959-ben, a *Cahiers du Cinéma* kritikusaként Roberto Rossellini *India* című filmjét, megidézve ezzel a filmelmélet realista elképzeléseinek néhány központi fogalmát. Mindezek az évszámok a 40-es 50-es éveket jelölik ki, mint a filmi realizmus virágkorát, bár a művészi igény, hogy közvetlenül a valóság legyen az alkotás mércéje, „természetesen nem a negyvenes években születik: nem egy alkalommal találkozunk már vele korábban is. Ám stiláris érvekre vagy hatékonysági motívumokra épülő marginális követelményből csak közvetlenül a háború után válik egyfajta belső szükségyszerűsége alapozott erős hipotézissé. Az alapgondolat ugyanis az lesz, hogy a filmet »fotografikus« alapja irányítja a valóság felé: tanúság és dokumentum, hiszen azért készítik, hogy regisztrálja a felvevőgép előtt levő dolgokat. A valóság és a film kapcsolata ezért bensőséges, s nem esetleges, külsődleges; természetes kapcsolat ez az eszköz alapelvéből adódóan.”²⁰⁷ Az *eszköz*, vagyis a felvevőgép teszi lehetővé, hogy a reprodukció és a

²⁰⁶ *Cahiers du Cinéma*. 1959. június 96. szám. Idéz: Casetti: *Filmelméletek 1945-1990*. 27.

²⁰⁷ Casetti: i. m. 27. A „valóság mércéje” vagy az azt elvető alkotási metódus kettősének a gyökerét több filmtörténetiró is a film kezdeténél jelöl ki, nevezetesen Lumière és Méliés munkásságának szembenállásában. Előbbi ugyanis inkább

modell tükörszerű viszonyban lehessen egymással, vagy a már többször idézett bazini szóhasználat: hogy a fénykép is a modell ontológiájában gyökerezhessen. Eszerint a „valóság-tükrözés” lehetősége a filmfelvételt meghatározó fotóeljárásban keresendő, mely látszólag visszaállítja a referenciális illúziót. Kísértetiesen hasonló gondolatok ezek a camera obscura modelljének episztemológiai leírásához.

Érdekes megfigyelni azonban, hogy ugyanezen eszköz egészen más értelmezést kap a realista elméletírók munkáitól eltérő, de megközelítőleg azonos időszakban publikált írásokban. Jean Mitry 1963-ban megjelent, *A film esztétikája és pszichológiája* című műve bizonyos értelemben még „átmeneti” írásnak tekinthető, mert jóllehet feltételezi a filmkép realista jellegét, a realizmus fogalmának a fent idézett szerzők munkáitól alapvetően eltérő értelmezését adja. Mitry szerint valaminek a (fény)képe lényegében objektív és konkrét, és „minden pontban hasonló a szemügyre vett tárgyhoz. Nem művészi tény, mondhatnánk, hanem magának a tárgynak a ténye, amely reprodukálódik a filmszalagon, az önmaga által visszavert és objektív által befogott fény jóvoltából. A tárgy szigorúan azonos hasonmásában rögződik a filmszalagon.”²⁰⁸ Ez a gondolat akár egy keményvonalasan realista elméletíró fejéből is kipattanhatott volna, ám az idézet folytatása már cáfolja ezt az értelmezési lehetőséget: noha a filmkép „hasonló a reális tárgyhoz, azért nem kevésbé fiktív. Csupán fénykép, amelyet celluloid szalagon reprodukáltam. Ezt a képet azonban rengeteg más kép követi, amelyek a rögzített mozgásnak megfelelően módosulnak.”²⁰⁹ Az ellentmondás, miszerint a filmkép egyszerre reális és fiktív, feloldható volna azzal a magyarázattal, melyre az idézett részlet maga is utal („a képet azonban rengeteg más kép követi”), nevezetesen, hogy a kép önmagában reális, ám amint képek sorozatába épül, elszakad korábbi jelölététől (valóságdarabtól), és fiktív vagy szimbolikus entitássá válik. Mitry szóban forgó könyve más helyütt is sugallja ezt a megoldást: „a film jelentése egészen más dolog. Sohasem függ – vagy ritkán – egy elszigetelt képtől, hanem képek közötti kapcsolatokról.”²¹⁰ Vagy: a filmkép jelentését „tartalmi összefüggések határolják körül.”²¹¹ Az önálló filmkép és a képek sorozatába, vagyis a filmnyelvbe épült kép szétválasztása azonban, mely

valóságű, dokumentarista jellegű, míg az utóbbi, trükkfelvételekkel teli filmeket készített. (vö. Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*. Blackwell, Oxford, 2000. 75. III.: Nemes Károly: *A filmelmélet változásai*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1972. 35.)

²⁰⁸ Jean Mitry: *A film esztétikája és pszichológiája*. I. köt. Ford. dr. Heszke Béla. Filmtudományi Intézet, Bp., 1968. 98-99.

²⁰⁹ I. m. 99.

²¹⁰ I. m. 88.

²¹¹ I. m. 89.

elkülönítést láthatóan végrehajtja Mitry, továbbra sem oldja meg az önálló filmkép fentebb idézett problematikáját, miszerint annak léte bizonyos értelemben kettős mérce alá esik. A fotóeljárással készült képeknek ugyanis sajátságos és *alapvető* tulajdonsága, hogy egyszerre érzékelhető bennük a „lét és a látszat, a konkrét és az absztrakt, az immanens és a transzcendens dualizmusa. Ezek itt kiegészítik és igazolják egymást, kölcsönösen összefonódnak, egy formális egységben, a képben.”²¹² E kettős szerkezet olyan realitást eredményez, melyet Mitry quasi-realitásnak nevez.²¹³ Mi jellemzi ezt az ún. quasi-realitást, és miért nem nevezhető valós realitásnak?

Mitry kritizálja Bazin realitás elképzeléseit, mert nem ért egyet azzal, hogy létezik olyan kamera, amely a „világ nyomán” felfedezi a világot, a lények világát; egyszerűen egy kamera, amely valahogyan „felfedezi az istenit”. E tévedés – állítja Mitry – abból ered, hogy Bazin a képet „olyan objektív adottságnak tekinti, amely független az ember tekintetétől.”²¹⁴ Viszont ha a filmképet az objektív világ megnyilatkozásának fogjuk fel, ha objektivitása miatt abszolútnak tekintjük, akkor „magánvalónak» tételeznénk fel a világot, és úgy vélnénk, hogy az a magánvaló szükségszerűen hasonlít az általunk megismert tárgyhoz (sőt tisztább nála), anélkül, hogy számot vetnénk azzal: az adott tárgy csupán érzékelésünk révén létezik. Ez transzcendentális realizmus volna, amelyet megcáfol egész jelenkori fizikai tudományunk.”²¹⁵ Talán értelmezhető úgy Mitry e kritikája, hogy Bazin elfelejtkezik a fizikai szemről, mely a kamera által létrehozott képpel találkozik, és ha még a (transzcendentális) kamera létre is hozhatná az igaz valóság képét, az emberi szem azt kizárólag csak ember voltának korlátjai közt, vagyis anatómiai sajátosságainak közegében foghatja fel. Érdekes még megfigyelni a mitry-i következtetést, miszerint a „kamera tekintetét” transzcendensnek kell tekinteni, amennyiben követjük Bazin gondolatmenetét. Bazin ugyanis elválasztja a megfigyelő szemét a kamera által létrehozott képtől. A valóság ontológiai rokonsága a fénykép és a modellül szolgáló világ között és nem annak látás érzete között áll fenn. A megfigyelő szeme csupán arra hivatott, hogy a kamera leképezési folyamatát és annak eredményét egy külső pozícióból tekintse. Lényegében hasonló megfigyelői pozíció ez a camera obscura szubjektumához, azzal a különbséggel, hogy amíg

²¹² I. m. 102. (Vö. „a filmkép a valóság olyan képét adja, amely, hogy hasonló lehessen ehhez a valósághoz, nem kevésbé totálisan különbözik is attól.” I. m. 170.)

²¹³ Vö. I. m. 160. Más helyütt kifejti, hogy egyéb realitás nem is létezik, mint ál-realitás: „A művészetben nincs »igazi« realitás, sem a filmben, sem a többi művészetben nincs.” (i. m. 335.)

²¹⁴ I. m. 95.

²¹⁵ Uo.

a camera obscura szubjektuma a kamerában (*in camera*) szemléli a vászonra (*táblára*) vetülő képet, addig a felvevőgép megfigyelője a mozivászonon figyelheti a leképezés eredményét. E mechanizmus, mely sokban hasonló a sötét kamra működéséhez, a megfigyelő számára olyan transzcendentális (érzékfeletti értelemben; vagy Crary szavaival: „isteni”, „metafizikai”) pozíciót biztosít, amely a látvány valóságosságát biztosíthatja számára. Röviden: a camera obscura testetlen megfigyelőjéhez hasonlóan a Bazin által leírt megfigyelő kívül van a látvány létrejöttének mechanizmusán, és így képes quasi-isteni pozícióba kerülni, a látvány urává válni, illetve szubjektív tévedéseit kiiktatva lehetősége nyílik az objektív megfigyelésre. Mitry vitatja, hogy érzékelésünkől független vagy azon túli, transzcendens helyzete lehetne a kamerának, hiszen annak működési *programját* az ember hozta létre: végeredményben a „nélkülem való dolog”²¹⁶ akkor volna érzékelhető, „ha a kamera tekintete transzcendens volna az emberi tekintethez képest. Azonban ez a tekintet nem csak, hogy »irányított«, hanem egy optikai rendszer eredménye is, amelyet az ember csinált abból a célból, hogy amit rögzít, az érzékelhetően ugyanaz legyen, mint amit az emberi szem lát.”²¹⁷ Mitry láthatóan visszahelyezi a kamerát az emberi érzékelés hatókörébe, és ezzel ki is szolgáltatja a fizikai test instabilitásának. Ennek megfelelően (és durván leegyszerűsítve): realista kép az, amelyet a szem annak vél. Bizonyos értelemben a látás testbe történő visszahelyezéseként értelmezhető Mitry kritikája, melyet – ha Bazin elméletét a camera obscura ismeretelméleti modelljével rokonítottuk – a modern látás szubjektivizmusa felé történő elmozdulásként is olvashatunk. A kép ugyanis csak annyiban tekinthető reálisnak, amennyiben a róla alkotott látásélményem hasonlít a valós érzékeléshez.²¹⁸ A valós dolgok látásélménye például hasonlóan kétdimenziós közegben jelenik meg a látó szubjektum számára, mint a filmvászon kétdimenziós képe: „a látásom számára feltárukozó világ úgy jelenik meg előttem, mint egy kétdimenziós kép, noha egy háromdimenziós realitás képe. Ha úgy tetszik, üveglapot állítok önmagam és a világ közé; s akkor az üvegen keresztül úgy fog megjelenni számomra, mintha erre volna vetítve, miként a filmkép a vászonra.”²¹⁹ Továbbá az újra látóvá tett vakok példájára hivatkozva azt állítja Mitry, hogy a pszichológiai plaszticitás, vagyis a binokuláris látásból eredő

²¹⁶ Itt Francis Ponge példáját idézi Mitry: „a nélkülem való mimosa [...] nem létezik; legalábbis nem úgy, mint mimosa tárgy.” I. m. 95.

²¹⁷ I. m. 96.

²¹⁸ Vö. „Az átlagkép úgy nyilvánul meg számomra, mint a közvetlenül szemlélt tárgy.” Ill. másutt: „A realitás minden képe hasonló a filmképhez. Azonban evidens, hogy ez csupán benyomás.” Mitry: i. m. 76. 74.

²¹⁹ I. m. 75-76.

térérzékelés valójában szerzett, tanult tulajdonság és nem anatómiai jellemvonás.²²⁰ Ugyanezt az élményt a filmkép a mozgás ábrázolása révén képes létrehozni, hiszen annak hatására „a kép, úgy tetszik, csakhamar elválik hordozójától, s valóban el is válik tőle: nem síkra vetített fénykép többé, hanem »tér«, amelyet érzékelek. A filmkép »térbeli képnek« tűnik tekintetem számára, hasonlóan a reális térhez, amely a szemem előtt terül el.”²²¹ Mitry azáltal, hogy a filmkép realitás érzetét az érzékszervek olyan tulajdonságaihoz kapcsolta, melyek a valós érzékelést is meghatározzák, a kamera objektivitásáról az érzékelés fiziológiájára helyezte a hangsúlyt, és azt a következtetést vont le, „hogy a moziban pontosan úgy percipiólom a tárgy képét, mint magát a tárgyat.”²²² Nem olyan érzékfelettien – tehetjük hozzá –, mint Bazin elképzelte, hanem olyan szubjektíven, mint ahogy azt a valós érzékeléskor a látás fiziológiai feltételei meghatározzák. Meg kell azonban jegyezni, hogy Mitry az utóbbi példában kizárólag a *mozgóképről* beszél, és az állóképeket „kisebb realitásfokú” reprodukcióknak tekinti, mert esetükben a mozgás hiánya élettelené teszi a képeket, és a mélységérzetet létrehozni hivatott perspektíva ellenére „nem válnak el hordozójuktól: ráragadnak a vászonra.”²²³ Az illúzió foka e képeknek kisebb, mint a mozgóképeknek, de még mindig képesek megtéveszteni érzékeinket olyan optikai „fogalmak” ábrázolásával, mint a perspektíva. Talán az utóbbi példában a valóság és reprodukció elválása, vagyis ontológiai rokonságuknak hiánya még nyilvánvalóbb.

Vilém Flusser jóval radikálisabb nézeteket vall Mitrynél, mégis legalább két ponton kapcsolódik elméleti munkásságuk. Egyfelől, hogy a fényképek realitását mindketten az optikai fogalmak megvalósításában és nem a valóságreferenciában látják tetten érhetőnek, másfelől pedig, hogy a fényképezőgépet (kamerát) olyan tudománytörténeti folyamatok eredményének tekintik, melyek a valóság reprodukálásának *programját* írják elő és fejlesztik tovább. *A fotográfia filozófiája* című írásában Flusser főként az utóbbi elképzelés kifejtésére helyezi a hangsúlyt, és célja azt bizonyítani, hogy a realitás illúziója nem valós referencialításban gyökerezik, hanem a fényképezőgép „programjában” van előírva. Véleménye szerint a fényképezőgép mint apparátus szimbólumokat állít

²²⁰ Vö. „a született vakok, ha hirtelen látni kezdenek, valami sebészeti beavatkozás következtében, nem plasztikusan látják a dolgokat [...] A megszokás az alkalmazkodás lassanként tudatosítja bennük a plaszticitást, ez a képzet azonban nem közvetlenül adott.” I. m. 77-78.

²²¹ I. m. 78-79.

²²² I. m. 76.

²²³ I. m. 78.

elő, szimbolikus felületeket, úgy „ahogy ezeket neki egy bizonyos értelemben előírták. A fényképezőgép arra van beprogramozva, hogy fényképeket állítson elő, és minden egyes fénykép az apparátus programja által tartalmazott lehetőségek egyikének megvalósulása. Ezeknek a lehetőségeknek a száma nagy, de véges: azoknak a fényképeknek az összessége, amelyeket egy készülékkel el lehet készíteni.”²²⁴ Flusser e tekintetben a sakktáblához hasonlítja a fényképezőgépet, mondván, nem a sakktábla és a sakkfigurák teszik lehetővé a játékot, hanem a játékszabályok, a sakkprogram. „Amit egy fényképezőgép vásárlásakor kifizetünk, az nem annyira a fém vagy a műanyag, hanem az a program, amely a készüléket képessé teszi képek előállítására.”²²⁵ E program a felhasználó számára nem átlátható, ún. „fekete doboz”, mely éppen a program átláthatatlanságával uralkodik felhasználóján. Az utóbbi tulajdonság eredményezi, hogy a gép megtéveszti a felhasználót, mikor realitásnak mutatja a kötött és beprogramozott eljárás által létrehozott képeket. Pedig a fényképezőgép programja nem mást tesz, mint optikai fogalmakat kódol faktumokká. Optikai fogalom például a „fekete” és a „fehér”. A világban azonban „nem léteznek fekete-fehér faktumok, mert a fekete és a fehér határesetek, »ideális esetek«: a fekete a fényben jelenlévő valamennyi hullám teljes hiánya, a fehér az összes hullámhossz teljes jelenléte. [...] Mivel a fekete-fehér faktumok elméletiek, nem létezhetnek ténylegesen a világban. Fekete-fehér fotók viszont ténylegesen léteznek. Mert ezek az optikaelmélet foglmainak a képei, azaz ebből az elméletből keletkeztek.”²²⁶ Lényegében a centrális perspektíva is – mint ahogy arra a fent idézett szakaszban Mitry utalt – tekinthető olyan elméleti fogalomnak vagy programnak, mely a pszichofizikai teret matematikai térré változtatja, ugyanis az általa létrehozott homogén, egynemű tér nem valóságosan adott, hanem mesterségesen létrehozott konstruktum.²²⁷ A technikai képek, melyeket a program állít elő, mindebből következően korántsem ablakok, melyek az objektív világra nyílnak, hanem „képek, felületek, amelyek mindent faktummá alakítanak.”²²⁸ Flusser kritikája más úton jár, mint Mitry gondolatmenete. Előbbi nem helyezi a látást a megfigyelő fizikai testébe, hanem mintegy kiemeli a sötét kamra

²²⁴ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 23.

²²⁵ I. m. 26.

²²⁶ I. m. 34-35.

²²⁷ Vö. Az „egzakt perspektivikus szerkesztés elvonatkoztat: nemcsak eredménye, de alapvető rendeltetése is, hogy ezt a bizonyos egyneműséget, amelyről a közvetlen térélmény mit sem tud, az élmény ábrázolásában létrehozza, azaz a pszichofiziológiai teret egyszersmind matematikai térré változtassa.” (Panofsky: „A perspektíva mint szimbolikus forma”. 172-173.)

²²⁸ Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 15.

belsejéből, és külső megfigyelővé (vagy inkább: felhasználóvá) teszi, akinek többé nincsen rálátása arra, ami a camera obscurában (vagy bármely technikai reprodukciós készülékben) zajlik. Átláthatatlan számára az a program, amit az aktuális hatalmi apparátus „szövegei” kódolnak a gépbe.²²⁹ „Fekete doboz” a készülék, amely a valóság szimbólumait állítja elő: „az apparátusok black boxok, amelyek az emberi gondolkodást mint szimbólumokkal való kombinációs játékot szimulálják, tudományos black boxok, amelyek gondolkodást játszanak.”²³⁰ Nem azért mosódik össze szétválaszthatatlanul a „külső” és a „belső”, vagy „eredeti” és reprodukált világ, mert az érzékszervek megtévesztik az embert, hanem mert a létrehozás programja átláthatatlan. Nem lehet tudni, hogy mi az, amit az optika elmélete, és mi az, amit esetleg külső fényforrás hoz létre: „aki apparátussal áll szemben, bárki legyen is az, black box-szal áll szemben, amelyet képtelen áttekinteni.” És ezen az sem segít, ha valaki a „programozás” magasabb szintjén áll, például a fotóipar kutatója, mert az ő munkája még mindig alá van rendelve az „ipari géppark” programjának, az pedig a társadalmi-gazdasági apparátusnak stb., egyszóval: a végső apparátus végső programja nem létezhet, „mert minden programnak szüksége van egy metaprogramra, amelyből programozódik. A programok hierarchiája fölfelé nyitott. Minden program egy metaprogram funkciójában működik, és a program programozói ennek a metaprogramnak a funkcionáriusai.”²³¹ A kamera transzcendens megfigyelője – akárcsak Mitrynél – Flusser modelljében is teljesen kizárt. Ám az utóbbi elméletíró nem abban látja ennek okát, hogy a filmkép érzékelése hasonló a „valóságos tárgyak” látásához, és ezért kiszolgáltatott látásérzékelésünk fiziológiai jellemvonásainak, hanem, hogy eldönthetetlen, valóságos látásunk mennyiben anatómiai sajátosságokon, és mennyiben látáselméletek vagy azok modelljei (black boxok) által programozott tulajdonságokon alapul. Flusser nem gondolja, hogy a valós érzékelés és a fényképek (vagy filmképek) percipiálása elválasztható és összehasonlítható egymással – még ha ez az összehasonlítás a kettő analógiáját tárja is fel –, hanem ezek radikális szétválaszthatatlanságát, összemosódását tételezi. Míg Mitry – legalábbis elméleti szinten – még fenntartja a realizmus enyhített quasi-realizmus fogalmát, addig Flusser már teljesen felszámolja.

²²⁹ Flusser az apparátus fogalmán (hasonlóan Althusserhez) olyan ideológiailag meghatározott, „programozó” intézményeket (ideológiai államapparátusokat) ért, amelyek „a felületes megfigyelőnek különböző szakosított intézmények formájában jelennek meg”: vallási, oktatási, családi, jogi, politikai, szakszervezeti, információs, kulturális. (Vö. Louis Althusser: „Ideológia és ideologikus államapparátusok”. Ford. László Kinga. In: *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc. Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996. 383-384.)

²³⁰ Flusser: i. m. 27.

²³¹ I. m. 26.

Végérvényesen elszakítja a technikai képet annak jelölététől, és az apparátusok átláthatatlan programjainak termékévé teszi.

Flusseréhez hasonló gondolatokkal Crary idézett könyvében is találkozhatunk, amikor a modern kor társadalmi folyamatainak tükrében, vagyis az érték és csere új kulturális rendszerében vizsgálja a fényképet és általában a fényképészetet. Megállapítja, hogy a jelölétüktől véglegesen elszakított, szabadon keringő és burjánzó technikai képek központi szerepet játszanak az új árugazdaságban és annak átalakításában.²³² A pénzhez hasonlítja a fényképészetet, mondván mindkettő olyan demokratizáló jel, melyeket az emberiség „egyetemes egyetértéssel szentesített fikcióknak” tart. Vagyis „mindkettő mágikus forma: újabb absztrakt kapcsolatokat állítanak fel egyének és tárgyak között, és valódinak tüntetik fel e viszonyokat. A pénz és a fényképészet különálló, de egymáson áthatoló gazdasági rendszerén keresztül kizárólag jelekként reprezentálódik és épül fel egy egész szociális világ.”²³³ Jelek, melyeknek eredete nem a ténylegesen létező világban keresendő, hanem a tudományos programban, mely az előállításukat meghatározza. Lényegében e program meglehetősen alapos strukturális vizsgálatának tekinthető Rudolf Arnheim *A film mint művészet* című (először 1932-ben megjelent) munkája, melyben azokat az optikai fogalmakat veszi szemügyre, melyek a filmkép létrehozását meghatározzák, és egyben a valóságos észleléstől megkülönböztetik, vagyis bizonyítják: a fényképezés és a film nem pusztán mechanikus reprodukciója a valóságnak. Megdöbbentő – írja (négy évvel az első hangosfilm megjelenése után) –, hogy a filmképet „ablakszerűen” értelmező teoretikusok hogyhogy nem veszik észre, a filmkép összesen két alapvető színből – Flusser szavaival: optikai fogalomból – áll: feketéből és fehérből. „A néző egy cseppet sem rökönnyödik meg azon, hogy ebben a világban az ég színe ugyanolyan, mint az emberi arcé [...] A levelek a fán éppoly sötétek, mint egy női száj. Más szóval tehát nem csak az történt, hogy a sokszínű világ fekete-fehérré alakult, hanem eközben a színértékek egymáshoz való viszonya is teljesen megváltozott. Hasonlóságok jelentkeznek ott, ahol a való világban erről szó sincs, olyan dolgoknak lesz azonos a színe, amelyek a valóságban semmiféle színkapcsolatban nincsenek egymással, vagy ha igen, akkor ez a kapcsolat egészen más.”²³⁴ További nagyon szembeötlő különbség – írja Arnheim –, hogy a „valóság” háromdimenziós képe helyett a vászon kétdimenziós síkját szemléljük a filmképet. Nyilván ennek korrigálására találták fel a perspektívát, mely a síkbeli

²³² Crary: *A megfigyelő módszerei*. 26.

²³³ I. m. 27.

²³⁴ Rudolf Arnheim: *A film mint művészet*. Ford. Boris János. Gondolat Kiadó, Bp., 1985. 22-23.

kép mélységérzetét képes megteremteni, és amelyet matematikai fogalmakkal tudunk leírni és kiszámítani:²³⁵ „fizikailag bármely, a látótérben lévő tárgynak a szem recehártyájára vetülő képe a távolság négyzetének arányában kicsinyül. [...] Minden fényérzékeny lemez hasonlóan reagál. Ezért ha valakit előre nyújtott lábbal fényképezünk le, a képen hatalmas lába és aránytalanul kicsi feje lesz. Különös módon azonban a valóságbeli észleletünk nem egyezik a retinára vetülő képpel.”²³⁶ Mégpedig azért nem, állítja Arnheim, mert az elme korrigálja a recehártya képét, és nem hisszük, hogy az ember lábfeje nagyobb, mint maga a teste. E korrigálási jelenséget a pszichológia tudománya nagyságállandóságnak nevezi. A filmkép esetében azonban ez a „kijavítás” nem valósul meg, állítja a szerző, az előtérben állókat jóval nagyobbaknak és szélesebbeknek észleljük, mint a háttérben állókat. Hasonló a helyzet az ún. alakállandósággal. „Egy asztallap képe a retinán ugyanolyan, mint annak a fényképe: az elülső széle, amely közelebb esik a nézőhöz, sokkal szélesebbnek tűnik a hátsónál, a négyzetes felület pedig a képen trapezoiddá válik. Az átlagember számára azonban a gyakorlatban ez megint csak másképpen mutatkozik: ő négyzetesnek látja a felületet, és úgy is rajzolja le. Tehát a mélységi kiterjedéssel rendelkező tárgyak perspektívabeli változásait nem érzékeljük, hanem tudattalanul kiigazítjuk. Ezt jelenti az alakállandóság. A filmképen ez alig érvényesül. Egy asztal lapja, különösen, ha közel esik a kamerához, elől nagyon szélesnek, hátul pedig igen keskenynek látszik.”²³⁷ Az utóbbi szakaszt azért idéztem ilyen hosszan, mert szeretnék rámutatni Arnheim érvelésének furcsaságára. Szándéka ugyanis – mint fentebb már erről szóltam –, hogy elkülönítse a valós látásérzékelés tárgyát a filmképtől, és megmutassa az utóbbi irrealitását. Argumentációjában azonban minduntalan (és ez mindkét idézetben megfigyelhető) rokonítja a „rekehártyára vetülő képet” a fényképpel (az első idézetben: „fényérzékeny lemez” képével). Azaz: egy testi érzetet (belső képet) a „külső” (fény)képpel. Optikai fogalmakat („a távolság négyzetének arányában kicsinyül” stb.) megjelenítő képként ábrázolja mindkét reprezentációs technikát, vagyis mindkét képi jelenség a centrális perspektíva szerkesztésmódját felhasználó ábrázolásként van leírva. Ám az egyiket korrigálja az elme (a recehártya képét), a másikat (a filmképet) pedig nem. És e különbség magyarázata csupán annyi, hogy az egyik kép „belül” a másik pedig „kívül” van. (Kérdéses persze, hogy hol „belül”, mert ’a recehártya mint vetítövászón’ csak metaforikusan érthető, ugyanis a recehártyára vetülő fénysugarakat nem egészes, figuratív (fény)képként tapasztalja az elme, mint egy mozinézó a

²³⁵ Vö. 227-es lábjegyzet, Panofsky gondolata: a perspektíva a pszichofiziológiai teret matematikai térré változtatja.

²³⁶ I. m. 21.

²³⁷ I. m. 22.

vászon fényhatásait, hanem idegsejti aktivitások formájában.) Ám az alak- és nagyságállandóság meglététől vagy hiányától függetlenül a „külső” és a „belső” vászon azonos, és ezért egymással felcserélhető képet eredményez az arnheimi érvelésben. Ez azonban nem vonja kétségbe Arnheim azon állítását, miszerint a filmkép illuzórikus és nincs valóság referenciája, hiszen optikai fogalmak szervezik struktúráját, hiányzik (háromdimenziós) mélysége és a színei sem „valóságűek”. Ami talán mégis Arnheim szándékai ellen való, hogy érvelése alapján ugyanez elmondható a „valós” látásérzékelésről is, hiszen ott a recehártya képe ugyanilyen illuzórikus képet eredményez (még ha az elme később korrigálja is ezt). Talán nem tudatosan, de metaforahasználata révén mégiscsak visszahelyezi a filmkép illuzórikus voltát a testbe, és ezzel a fizikai látás valóságűségét is megkérdőjelezi. Mert amennyiben a „kinti” képet tévedésnek tartja, majd ezt a képet belülről (a recehártyára) helyezi, egyúttal az utóbbi valós voltának lehetőségét is eltörli. Továbbá arról sem szabad elfelejtkezni, hogy a filmképet csakis látásélményként foghatunk fel, és így a film érzékelésekor a filmképet a (moziterem vásznáról) a recehártyára vetítjük, vagyis megkettőzzük azt. Ám ezt a képet – Arnheim logikája szerint –, már korrigálni tudja az elme (nagyság- és alakállandóság szerint), vagyis a filmkép befogadása végül „egybeolvad” a „valós” tárgyak érzékelésével. Ezáltal megszűnt az arnheimi megkülönböztetés alapja, nevezetesen, hogy az alak- és nagyságállandóság csak a valós látást jellemzi.²³⁸ Röviden: e kritikámmal arra akartam rámutatni, hogy az Arnheim által alkalmazott érvelésmód felcserélhetővé teszi a filmkép és a „valóság” látásérzékelését, és így felszámolja különbségüket. Mindezzel valójában nem távolodtunk el Arnheim azon következtetésétől, hogy a filmkép „irreális” és „nem-valóságos”, viszont attól a kiinduló hipotézistől igen, miszerint: „látni fogjuk, hogy a kétféle kép [ti. „filmbéli” és amit a „valóságban érzékelünk”] milyen lényegesen különbözik egymástól.”²³⁹ Ténylegesen ugyanis érvelésében e kettő nem válik el egymástól, és egyszerre jellemzik mindkettőt a fiziológiai tulajdonságok megléte („tudattalan kiigazít”) és az optikai fogalmak (pl. perspektivikus mélységábrázolás) alkalmazhatósága. Az elme, amely figyeli a recehártyára vetülő képet, bizonyos értelemben a camera obscura megfigyelőjéhez hasonló, aki testetlenül figyeli a („belső”) vászonra (táblára) vetülő képet. A

²³⁸ E megkülönböztetés egyébként az intuíciónak is ellentmond, hiszen ha valakit előre nyújtott lábbal fényképezünk le, és ezt a képet megnézzük, még nem gondoljuk (a kép alapján *sem*), hogy a képen látható embernek nagyobb a lábfeje, mint a teste. E feltételezés nagyon leegyszerűsítve ahhoz a téves hipotézishez lenne hasonlítható, miszerint ha a fényképen egy alaknak nem látszanak a lábai, akkor azok le vannak amputálva.

²³⁹ I. m. 17-18.

„tudattalan kiigazítások” azonban, melyekről Arnheim beszél, már a test fiziológiai (pszichológiai) jellemvonásait is számításba veszik. Írásában ezért olyan kettősség jelenik meg, mely már – szándékainak megfelelően – elmozdulást jelent a modern látásméletek irányába, és érvelése is annak bizonyítását célozza, hogy e látásmodell a 20. században domináns szerephez jutott, szóhasználatában, metaforáiban azonban mégis a camera obscura modelljének „külső”/„belső”, „reális”/ „irreális”, „valós”/ „nem-valós” megkülönböztetéseit tartja fenn.

A viszonylag hosszú elméleti kitérővel arra szerettem volna rávilágítani, hogy a vizsgált Mándy-novella, amikor a reneszánsz és modern látás 19. században lezajló paradigmaváltását tematizálja, akkor nem egy rég „kihűlt” problémát aktualizál újra, hanem az olvasónak címzett kérdésfeltevése nagyon is mélyen gyökerezik a kortársi kulturális kontextusban, ezen belül is elsősorban a technikai képalkotás létmódját, funkcióját érintő diskurzusokban. Ahogyan a novellában is két látásfelfogás és egyben világszemlélet (Zoroé és Hurué) kapcsolódik ugyanahhoz a készülékhez, a kamerához, fényképezőgéphez, úgy a témával kimerítőbben foglalkozó elméletek is két irányvonalat követnek e tekintetben – amiképpen arról már a *Bevezetőben* szóltam. Az egyik problémaértelmezői csoport, melynek tagjai például Bazin és Kracauer a fényképezés valóságmegjelenítő szerepét, „ablakszerűségét” hangsúlyozzák, míg a másik elméletirői közösség (Flusser, Baudrillard, Crary, és a fentebb vázolt értelemben: Mitry, Arnheim) a fénykép alapú reprezentációk végleges elszakadását állítja bármiféle referencia-bázistól, vagy ha tetszik, külső jelöllettől elszigetelt, autonóm rendszereknek tekinti őket. E két, alapvetően eltérő értelmezés lehetősége feltehetőleg a technikai képet létrehozó készülék (fényképezőgép, kamera) strukturális jellemvonásaiban gyökerezik. Hiszen – ahogy erre már fentebb rámutattam –, a fényképezőgépet a legtöbb történeti beállítottságú munka a camera obscura örökösének tartja, mégpedig azért, mert a fényképezési eljárás lényegében a sötét kamra vásznának fényérzékeny lemezre cserélésével jött létre. „Ha a fényképészeknek a szokásos fotótörténeti munkákban található nyilatkozatait olvassuk, akkor arra az uralkodó nézetre bukkanunk, hogy a fotográfia felfedezésével nem történt semmi valóban mélyreható, és hogy alapvetően minden ugyanúgy megy tovább, mint azelőtt.”²⁴⁰ A változás nélküliség azt is jelenti, hogy a fényképezőgép a camera obscurának és episztemológiájának egyenes ágú leszármazottja. „Gyakran hallani” – írja Barthes –, „hogy a festők találták fel a Fotográfiát (tőlük ered a képkivágás, az Alberti-féle perspektíva és a camera obscura optikája).”²⁴¹ Ez az értelmezés figyelhető meg Bazin idézett

²⁴⁰ Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 66.

²⁴¹ Barthes: *Világoskamra*. 92.

munkájában is, ahol a fényképezőgép (felvevőgép) olyan emberi látástól független (transzcendens) eszközként van meghatározva, mely azon túl, hogy a festészet több évszázados törekvéseinek tökéletesítője és folytatója, automatizmusa révén szubjektív tévedést kizáró, objektív képet tud alkotni a világról. Továbbá az e modell által meghatározott megfigyelő képes biztosan (objektíven) elhatárolni a képet és a tárgyat, illetve képes a külső tárgyat és a belső reprezentáció közti viszonyt áttekinteni. Crary maga is elismeri, hogy a fényképezési eljárás őriz „valamilyen ambivalens (és felszínes) viszonyt a monokuláris tér és a geometriai perspektíva jelrendszereivel”, illetve ezzel összefüggésben „a camera obscura segédletével készült perspektivikus festményekkel vagy rajzokkal”,²⁴² viszont hangsúlyozza, hogy annak mechanizmusától radikálisan el is szakad, mert nem világra nyíló átlátszó ablak többé a fénykép, hanem a reprezentáció homályos, torzító, önkényes és ideológiával átszőtt mechanizmusának terméke: „A fényképezés alkotóeleme a fogyasztás új és homogén terepének, amelyen a megfigyelő elhelyezkedik.”²⁴³

A fényképezés imént vázolt kettős értelmezhetősége eredményezi azt a két művészet- és modernitástörténeti modellt, melyeket a *Bevezetőben* a következőképpen jellemeztem. Egyfelől a festészeti impresszionizmussal és/vagy posztimpresszionizmussal a vizuális reprezentáció és észlelés új modellje jelenik meg, amely szakítást jelent a látás másik, több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként vagy normatívként meghatározott modelljével. Másfelől arról az elképzelésről beszélhetünk, mely a látást továbbra is azon „realista” korlátok között képzei el, melyek már a 15. század óta formáltak. Továbbá elmondtam, hogy a két modell egyidejűleg létezett a 19. században, és létezik a filmi realizmus virágkorában, illetve, hogy a két modell különbsége a 19. század végén az újító, modern festészet és a realizmus hétköznapi gyakorlatát felmutató fényképezés médiumainak szétválásában kulminált. A 20. század elején aztán a mozgóképpé váló fénykép (a film, a televízió elterjedésével) és vele az a látásmodell, amit képvisel, egyeduradalomra tör, és céljait, a tömegek meghódítását el is éri, a modernista művészetek újításai pedig népszerűségi szempontból a perifériára kerülnek. A fenti gondolatmenetben megidézett elméletírók munkái azonban azt

²⁴² Crary: *A megfigyelő módszerei*. 144. Vö. „A fényképek mutatnak némi felszínes hasonlóságot a képek régebbi típusaival, a camera obscura segédletével készült perspektivikus festményekkel vagy rajzokkal, ezeket a hasonlóságokat eljelentékteleníti az a nagy horderejű fordulat, amelynek a fényképezés is része.” (i. m. 26.) A reneszánsz perspektíva örökösének tekinti a fényképezőgépet Mitchell (*Image, Text, Ideology*. 37. (363.)) és Panofsky („A perspektíva mint szimbolikus forma”. 175.) is.

²⁴³ Crary: i. m. 26.

bizonyították, hogy a modern látás modelljei nem médiumspecifikusak. A fényképészet ugyanúgy magában hordja a referencializálhatatlanság leleplezését, mint például a modern festészet. Jóllehet a fényképezőgép a camera obscura optikai modelljének örököse, mégis eszközévé válhat „a világra néző kép-ablak” metafora dekonstrukciójának. Mégpedig abban a pillanatban, mikor a látható dolgok kiszabadulnak a sötét kamra időtlen rendjéből, és „letelepszene egy másik készülékben, az emberi test instabil fiziológiájában és ideiglenességében.”²⁴⁴

Elemzési céljainkat figyelembe véve azonban nem szabad ilyen gyorsan – és ennyire előre szaladva az időben – elvetni azokat a realista elképzeléseket, melyek a filmkép világra nyitottságát és annak a valósággal való ontológiai azonosságát állítják. A 21. század küszöbén valóban lehet kritikaelméleti közhelynek tekinteni – amiképpen Mitchell állítja –, hogy a képi ábrázolások „többé nem tökéletes, átlátszó közvetítők, amelyeken keresztül a valóság az értelem számára reprezentálódik”, vagy hogy „a képek nem a világra nyíló átlátszó ablakokat jelentik többé”²⁴⁵, ugyanakkor a Mándy-novella kultúratörténeti szituációjában még korántsem ez a helyzet.²⁴⁶ Éppen a filmi realizmus 40-es, 50-es évekbeli előretörése bizonyítja a fénykép alapú reprezentáció realista elképzelésének markáns jelenlétét, amellet persze, hogy a kritikai hangok is mindvégig kihallhatók a fotó- és filmelméleti diskurzusokból.²⁴⁷ A vizsgált szöveg reprezentációelméleti kontextusát tehát a technikai kép (fotó, film) ezen két irányú értelmezése adja, melyek közül a szóban forgó korszakban az előbbi látszik dominálni. Továbbá azt is szem előtt kell tartani, hogy a novella által tematizált filmkészítési mód nem tekinthető referenciaellenesnek, abban az értelemben, hogy az ott bemutatott

²⁴⁴ I. m. 87.

²⁴⁵ Mitchell: i. m. 8. (339.)

²⁴⁶ Nem véletlen állítja 1977-es könyvében (melynek tanulmányait 1973-tól kezdődően publikálta a *The New York Review of Books* című folyóiratban) Sontag, hogy „Aaz emberiség javíthatatlanul ott lődörög Platón barlangjában, s ősi szokásaihoz híven ma is az igazság puszta képeiben leli legnagyobb örömét.” (Sontag: *A fényképezésről*. 9.)

²⁴⁷ Az idézett elméletirők mellett a fénykép valószerűségének és ideológiai terheltségének viszonylag kora kritikáját fogalmazza meg Walter Benjamin is „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában” című művében (301-334.). Ám az igazi fordulatot a „realizmus vitában” csak az 1968 után megjelenő, és kritikai irányzattá szerveződő munkák jelentik: „Az 1968 utáni filmteoretikusok már figyeltek a reprezentáció politikájára, megerősítésért pedig Althusser ideológia elméleteihez és Foucault hatalom és diskurzus egymásra épülésére vonatkozó elképzeléseihez fordultak. Egyik legfőbb feladatuknak tekintették a realizmus gyakorlatok vizsgálatát, és nagyon hittek abban, hogy Saussure signifikációra vonatkozó elméleteivel képesek lesznek kimutatni: a feltételezett realizmus csak illúzió volt, és hogy ezen illúzió létrejöttének okait is fel tudják majd tární.” (Robert Lapsley – Michael Westlake: *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press, Manchester, 1988. 157.)

filmkészítési eljárás a tömegközönség igényeit szándékozik kielégíteni, és ennyiben kénytelen a filmnyelv elemeit észrevétlenné tenni, és a kép áttetsző-ablak illúzióját megteremteni. Vagyis a szöveg kritikainak nevezhető magatartása a realitás illúziójának képi megjelenéséből indul ki, Zoro filmkészítési elképzeléseiből; ugyanakkor a főszereplő nem fizikai értelemben vett megvakulásának története éppen ennek a reprezentációs lehetőségnek az alapvető megkérdőjelezéseként értelmezhető.

Zoro halálának története

Magyarázatra szoruló, fura kettőssége a *Zoro halála* című novella világának, hogy, amiképpen meg is vakul Zoro, meg nem is, úgy bizonyos értelemben meg is hal Zoro, meg nem is. Jóllehet a novella címe Zoro halálát vetíti előre, legalábbis fizikai értelemben Zoro nem hal meg. Aki meghal az az új- vagy ál-Zoro, akivel Huru lecseréli az igazi Zorot: „Borotválkozás közben jött rá. Hát igen, úgy találták meg, elvágott torokkal. [...] Azt mondják nem tudta elfelejteni azt a napot, amikor a filmgyár folyosóján eléje állt a régi Zoro, az igazi Zoro.” A probléma súlyát a cím általi kiemelés is hangsúlyozza: *Zoro halála*. Az idézetben a „rájött” kifejezés legalább kétértelmű. *Rájött* például a (ön)pusztításvágy vagy hasonló „örült” állapot, ami az öngyilkossághoz vezetett. Vagy a másik értelemben: *rájött* valamire; valami kínzó gondolatnak, rejtélynek a megfejtésére, megoldására stb. Az utóbbi jelentés előtérbe állítása esetén – amely valójában nem is független az elsőtől, hiszen, ha a pusztításvágy *jött rá*, akkor az például eredhet abból is, hogy előtte *rájött* valami alapvető dologra – felmerül a kérdés, mi az a fontos valami, amire *rájött* az új Zoro? Továbbá még lényegbevágóbb kérdés: miért az új és nem a régi Zoro az, aki fizikai értelemben meghal? Illetve: ha testi értelemben nem is, mennyiben tekinthető mégis halálnak az, ami végül az igazi Zoroval történt? Hiszen a szöveg Zoro életútjának végeként „Temetőt” említ, még ha ebben a temetőben nem is találsz „kereszteket meg sírokat”. Hogyan temetkezhetnek akkor ide az emberek?

Reményeim szerint a következőkben világossá fog válni, hogy az imént megfogalmazott kérdések megválaszolása egyáltalán nem független a látás és vakság, illetve e kettővel szorosan összefüggő reprezentációs technikák eddigi vizsgálatától. Zoro halála ugyanis, amennyiben nem tekinthető testinek, vagyis fizikai értelemben érzékelhetőnek, akkor csakis lelki vagy mentális konstruktum összeomlásaként látszik értelmezhetőnek. Más szóval: nem elsősorban a régi Zoro objektív, testi valójában, hanem szubjektumállapotában bekövetkezett változásként értelmezhető ez a

haláleset.²⁴⁸ A vizsgált szöveg szubjektumai pedig – erre az alábbiakban igyekszem majd rámutatni – jóval inkább a fizikai (vagy az ahhoz köthető) látás terében, mint a camera obscura testetlenítő sötétjében határozhatók meg.

Az igazi Zoro „fura” halálának oka feltételezésem szerint ugyanott keresendő, ahol nem kevésbé kétértelmű vakságának gyújtópontját meglettük, vagyis Dalma vallomásánál, melyben – mintegy felnyitva és egyben elvakítva Zoro szemét – megvallja szerelmi viszonyát Huruval. E vallomás, az igazságnak hitt hazugság leleplezésén túl még egy lesújtó következménnyel jár Zoro számára. Nevezetesen, hogy Dalma nem *tekinti* őt többé szerelmének, vagyis annak a férfinak, akire vágyik. És mivel Dalma nem ismeri fel Zorot kedveseként, hiszen szerelmes tekintetét másra veti, annyiban meg is szünteti azt a tükörszerű viszonyt, melyben Zoro az ő nemi ellentétéként határozhatja meg önmagát. Az elveszni látszó tükörszerű viszony ugyanis – Felmant idézve ismét – a következőképpen jellemezhető: „a Férfiasság saját egyetemes megfelelőjeként állítja be a nőiességet, azaz olyas valamiként, amely meghatározza és méri az értékét”. Eszerint Zoro úgy tekint Dalmára, mint tárgyra, amelynek az a szerepe, hogy rá reflektálva „igazolja az ő »szubjektumként« való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyában.”²⁴⁹ Kissé talán bizarrul hathat, hogy – Felman szóhasználatát megőrizve – tárgynak nevezem Dalmát, ám meggyőződésem, hogy e szóhasználatot annak a kérdésnek a megválaszolása tudja indokoltá tenni, mely így hangzik: miképpen válhat egy szubjektum számára valaki *tükörré* és egyben tárggyá?

Volt már róla szó, hogy amikor Dalma a leleplező vallomást teszi, akkor Zoro „szemébe nézett”. Vagyis *rá* irányította a *tekintetét*. A szó szoros értelmében visszanéz ugyan Zorora, de már nem azzal a vággyal, mint korábban. Legalábbis ez a tény ekkor válik Zoro számára nyilvánvalóvá, és az is, hogy Dalma már hetek vagy talán hónapok óta *másként* néz rá. A „változás” azonban nem Dalma (fizikai értelemben vett) szemével van összefüggésben, hiszen az ő látószerve még mindig ugyanolyan magasnak, barna hajúnak stb. látja Zorot, inkább *tekintetével*, mely ebben az értelemben elválik a tényleges testi szemtől. Továbbá az is megállapítható e tekintetről, hogy inkább tartozik Zorohoz, mint Dalmához, hiszen annak *megváltozása* Zoro tudásától függ. Egészen addig szerelmes tekintetnek véli – bár már hónapok óta nem az –, míg meg nem tudja az igazságot. Dalma tekintete

²⁴⁸ Kiinduló hipotézisként még eltekintek azoktól az elméletektől, melyek a test és a szubjektum elválaszthatatlanságát állítják, mint pl. Merleau-Ponty fenomenológiája; ám hangsúlyozom, mindezt csak kiindulásnak tekintem, hiszen az érvelésből majd kiderül, a szubjektum önmeghatározását mennyiben befolyásolja az a kép, melyet a *testéről* alkot a Másik.

²⁴⁹ Shoshana Felman: „A nők és az örültség a kritika téveszméje”. 400.

Zoro tudatában változik meg, és ennek következtében az önmagáról alkotott képét radikálisan át kell alakítania. Mégpedig annak a tekintetnek megfelelően (vagy éppen attól függetlenül), mely őt már nem tekinti női vágya tárgyának. A tükröt, mely őt kitüntetett helyen mutatta, ezúttal összetörve látja. E reflexív viszony felszámolását nevezhetjük a Zoro szubjektumára mért első csapásnak.

Az általánosítás magasabb szintjére emelve az iménti kifejtett gondolatot, a következő megállapítást tehetjük. Ami a szubjektumot leginkább meghatározza e novellarészletben, az a külső tekintet, vagyis az, ahogy a másik visszanéz rá. E külső tekintet által, mintegy képet alkot magáról, mintegy bekeretezi saját magát. Ennek következtében függőségi viszonyba kerül a másiktól, akinek a bizonytalan és állhatatlan tekintetére kénytelen alapozni saját énképét. Mindemellett a szubjektum önmegítélési viszonya nem valós tényeken alapul – mint ahogy az Dalam és Zoro esetében is látható volt –, hanem olyan (referencializálhatatlan) kódokon és jelrendszereken, melyek segítségével látványként a másik számára (általánosabban: társadalmilag) elfogadottá, vagy adott esetben elutasítottá válik.

A tekintet „visszanéző” jellege mégiscsak feltételezi a látó szem valamilyen funkcióját, még hogyha az – ahogy erre az imént utaltam – nem fizikai, tényleges emberi szervként van jelen. A vizsgált szövegben érdekes kapcsolat figyelhető meg a szem és a fényforrások viszonyában. Ennek legszembetűnőbb példája abban a leírásban található, mely Zoro útját követi „megrozsdásodott kábelek, megvakult lámpák, kihunyt fényszórók között” a „Film Temetőjében”. Az idézetben jól látható, hogy a szöveg metaforikusan összekapcsolja a lámpa és a szem fogalmait, mégpedig azon alakbeli hasonlóság alapján, mely a szem és a fény sugárának látható formáját jellemzi.²⁵⁰ (A „vakság” és a „kihunyás” állapotairól, melyekkel e metaforát leírja a szöveg, a későbbiekben szólok.) A fény és a szem azonban nemcsak metaforikusan, hanem fizikai értelemben is összefonódik, hiszen, amit a szem lát, azt a fény rajzolja ki számára. Vagy még egyszerűbben: amire fény vetül, az látható, amire pedig nem, az láthatatlan. Ugyanakkor a szemnek is fényben kell lennie, hogy láthatóvá váljék más tekintetek számára. Az utóbbi „megvilágítás” azért oly fontos a szubjektum számára, mert ez a feltétele annak, hogy tekintetek keresztútjába kerülhessen. A tárgyakra, testekre vetülő fény pedig azért elengedhetetlen, mert ezáltal válik láthatóvá a (vágyott) Másik, akinek a tekintetében ő képpé lehet. A fény tehát előfeltétele és egyben médiuma a tekintetek érzékelésének és a tekintetek általi szubjektumlétnek.

²⁵⁰ Hasonló metaforikus alakzatot, mely a szemet és a fény forrását kapcsolja össze, Mátyás *Diákszerelmem* című művében is találtunk: „Vaksin hunyorgó sápadt fény”. Vö. 163-as lábjegyzet.

A *Zoro halála* című szövegben a fényforrások legtöbbször „jupiterlámpák” vagy műtermi „fényszórók” formájában jelennek meg. A mesterséges megvilágítás célja, hogy kellő fényt kapjon a jelenet, amit felvevőgéppel akarnak rögzíteni. E szituáció értelmezhető úgy is, hogy a tekintet(ek) fény és szubjektum viszonyában megjelenik egy új elem, mégpedig a kamera. A szubjektum szempontjából a felvevőgép, vagyis az új elem a Másik oldalán lokalizálható, mint egy mesterséges, vagy instrumentális tekintet. A kamera tekintetként történő értelmezését erősítheti az a szövegtény is, hogy a kamera megnevezése több helyütt a „Világ szeme” kifejezéssel történik: „a filmhíradó is vele volt. A világ szeme”; „Azt már nem hozta a Világ szeme, hogy Huru még aznap meglépett a kórházból...”; „Így állt Zoro a kórház kapujában. Nem volt rajt a Világ szeme.” A kamera ebben az értelemben, mint a tekintetek gyűjtőhelye funkcionál, vagyis annak az „ezerfejű cézárnak” a helyettesítője, mely a jupiterlámpák által kirajzolt eseményeknek a nézőközönsége. A jelen nem lévő tekinteteket helyettesíti tehát, azok gépi manifesztációja.

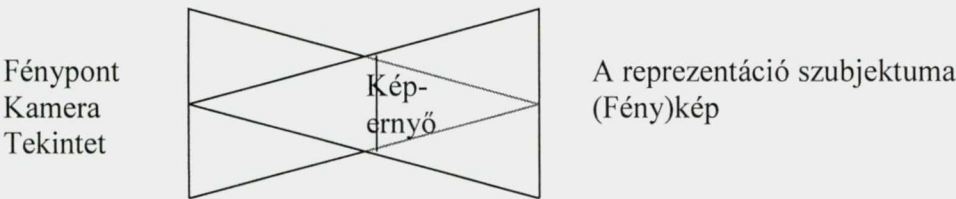
A fényforrások szerepének elemzésekor hasznos lehet még azt a szövegrészt is újra szemügyre venni, mely Zoro műtétét előtti kivizsgálásait ábrázolja. A fényforrás ekkor ugyanis érdekes átalakuláson megy keresztül: „Bevitték egy sötét szobába, ahol sokáig kellett feküdni. [...] Egy lámpa apró gömbje a sötétben. Közelebb, egyre közelebb, aztán már akár egy jupiterlámpa.” Korábban Zoro fény felé fordulását az igazság forrásába tekintésként értelmeztem, és mindezt a camera obscura paradigmájának lerombolásaként mutattam be. A sötét kamráról ott mondottakat annyiban egészíteném most ki, hogy amikor a vászonra vagy a „táblára” vetülő kép helyett a fényforrásba mered a camera obscura megfigyelője, akkor az elvakuláson kívül még valami történik vele, jelesül, hogy a fény bekeretezi és kirajzolja testét (a vásznon pedig annak árnyékát), minek következtében mások számára is láthatóvá válik. Ahhoz azonban, hogy valóban láthatóvá váljon, le kell rombolni a sötét kamra falait, és pontosan ezt eredményezi a fény átalakulása, vagyis a kis gömb jupiterlámpába fordulása. Az utóbbi ugyanis a felvevőgép számára teszi láthatóvá a világot, és a kamerán keresztül pedig az ezerfejű cézár a közönség számára. A jupiterlámpa így közvetve azoknak a tekinteteknek tárja fel a megfigyelőt, melyek betörnek a camera obscurába, és mintegy szétvetik annak zárt szerkezetét. E következtetéssel megközelítőleg ugyanoda jutottam, mint a korábbi elemzéssel, hiszen a jupiterlámpa megjelenése a camera obscura sötétjében lerombolja annak paradigmatis rendjét. A megfigyelő nem foglalhat el többé isteni *tekintet* által garantált transzcendens helyet, hanem a Másik tekintetének kiszolgáltatva kell meghatároznia énképét.

Mivel az elemzésben a szöveg alakzatainak működését kívántam követni, és ezért a feltárt metaforikus működésmódhoz túlságosan is igazodtam, talán nem különítettem el kellően a *tekintet*, a *fényforrás*, a *kamera*, és a visszanezés funkcióját jelölő *szem* fogalmakat. Hogy ezeknek külön-külön és együtt milyen szerepe lehet az igazi és az ál-Zoro vélt, illetve valós halálában arra a továbbiakban Jacques Lacan és Kaja Silverman *tekintetre* vonatkozó elméleteinek segítségével keresem a választ, melyek a vizsgált szöveghez kísértetiesen hasonló metaforikával írják le a szubjektum látómezőben történő, mások általi meghatározottságát.

A *Bevezető*ben vázoltak alapján, az elméletírók alapgondolata úgy foglalható össze, létezni valójában azt jelenti, hogy mások által látva vagyunk. Ennek előfeltétele, hogy a szubjektum a fény és egyúttal a láthatóság terén belül helyezkedjen el, mert ily módon válhat a Másik tekintetének tárgyává. E folyamat azonban nem „akadálymentes”, hiszen a szubjektum sosem önmagában, mindentől függetlenül válik képpé, hanem a képernyő által meghatározott módon. A képernyő ebben az értelemben a szubjektum képpé válásának történelmi folyamatát szabályozza.

Arról is szóltam már, hogy a képernyőt milyen nagymértékben befolyásolják azok a technikai eszközök, melyek a reprezentáció módjait az adott korban meghatározzák. A 20. században például a kamera a Másik tekintetének kiemelt (gépi) metaforájává válik, és ebben az értelemben a másik általi látva levés – lacani szótagolással – a (le)fény-képeződés állapotához válik hasonlatossá. Összefoglalóan, felidézve a Lacani diagrammokat, ezt így lehetne ábrázolni:

4)



A látás 19. századi „elbizonytalanodása” nem hagyja érintetlenül a szubjektum öntapasztalatának mikéntjét sem. A szem objektív működésének megkérdőjelezése már csak azért is hatással van a látva levés, a képpé válás folyamatára, mert a (kép)tárggyá váló szubjektum mégiscsak *szemeket* képzel oda, ahol a tekintet található. Amiképpen ezt Lacan megfogalmazza: „a szem fukcionálhat úgy, mint az *objet a*, [...] Az *objet a* láthatóság mezején a tekintet.”²⁵¹ És ha a szem bizonytalan, akkor a tekintet sem megbízható, ami engem érzékel, ami által látva vagyok.

Utaltam arra is a *Bevezető*ben, hogy több elméletíró olyan folyamatként értelmezi a technikai képek 20. századi áradatát, mely a látás igazságába vetett bizalom megingását kívánja ellensúlyozni. Ezt az iméntiek figyelembe vételével átfogalmazhatnánk úgy is, hogy a másik tekintetének kamerával történő metaforikus helyettesítése a látva levés azon komponensét igyekszik kiiktatni, mely a vizualitás birodalmában a szubjektumot jelentősen veszélyezteti. Röviden: a camera obscura stabil episztemológiai rendjébe szeretné – legalábbis metaforikus értelemben – visszahelyezni az őt megfigyelő (másik) szubjektumot.

Talán kellően aktuális feltenni a kérdést: miért fontosak az imént felidézett elméleti okfejtések a vizsgált novella szempontjából? Egyszóval miképpen hívhatók segítségül Zoro halálokainak megfejtésekor a Mándy-szövegben is fontosnak talált fogalmak lacani és silvermani értelmezései?

A kamera metafora már Zoro vakságának meghatározásakor is fontos trópusnak tűnt; olyannak, melynek novellabeli szerepe a transzcendentális látás bizonyosságától a modern kori megfigyelő referencializálhatatlan látástapasztalatáig eljutó Zoro történetének legfontosabb jelölőjeként értelmezhető. A 'kamera mint tekintet' metafora, hasonló ismeretelméleti problémákat rejt magában, mint a „kamera mint szem” trópusa, amelynek kifejtésére Zoro „fura” vakságának

²⁵¹ Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. 104. 105.

Silverman Lacannal ellentétben élesen szembeállítja a kamerát és a szemet, az optikai eszközt és fizikai szervet. Idézett könyvében, melyben külön fejezetet szentel a problémának, így határozza meg a kamera jelölte tekintet [gaze] és a szemhez kötődő nézés [look] különbségét: „a tekintet és a nézést azon az alapon lehet elkülöníteni, hogy az utóbbi a látványban helyezkedik el, a testben, az ideiglenességben, a vágyban.” (i. m. 163.) Silverman a nézés testbe ágyazottságát a memória szempontjából tartja fontosnak. A látásérzékelés ugyanis folyamatos kapcsolatban áll a tudattalan memóriával, mely a látásérzeten különböző (kognitív) műveleteket hajt végre. Ezzel szemben a kamerának mint mechanikus szerkezetnek nincs abban az értelemben vett memóriája, mint az embernek. Rögzít, felvesz, ám a rögzített anyagon nem végez „mentális műveleteket”, mint amilyeneket a testbe ágyazott szem kénytelen elszenvedni. (Bővebben lásd: i. m. 189-190.)

meghatározásakor került sor. A tekintetté váló kamera – derült ki a fenti elemzésben – nem nevezhető transzcendens szemnek, amely a szubjektumra mintegy isteni nézőpontból szemléli. Ebből következően nincsen objektív megalapozottsága a szubjektumot formáló tekintetnek, és éppen ezt jelezte Lacan (2. ábra) a képernyő fogalmának bevezetésével. Továbbá a tekintetbe (vágy formájában) vetülő *viszszanéző* szem ugyanazokkal az anatómiai instabilitásokkal terhes, mint az általa formálódó szubjektum testbe épült látószerve. Ezen sajátosságok a képmás fogalmába íródnak be (1. ábra) a lacani rendszerben. A kettő hatásait azonban együttesen tapasztalja meg a szubjektum, és ezt jelezte a képernyő fogalma a 3. ábrán. Így a szem, a kamera, a tekintet és a fényforrás egy fogalmi mezőbe kerülnek (ez figyelhető meg a Mándy-novellában is), és együttesen határozzák meg Zoro, és a többi szereplő világbeli helyét.

A tekintetnek, akárcsak a kamerának és a fénysugárnak, mindig meghatározott iránya van. Volt már róla szó, hogy Dalma szerelmes tekintetét másra vetette, és ez okozta a Zoro szubjektumára mért első csapást. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy már ezt a (női) tekintetet is Huru irányította másfelé: „Akárhogy is, de a gyönyörű Dalmát levettem a lábáról.” A tekintetek gyűjtőhelyét, a filmhíradó kameráját, azaz a „Világ Szemét” ugyancsak Huru irányítja: „A filmhíradó gépe berregett, és a következő héten már mindenki láthatta, hogy nincs hűségesebb barát Hurunál. A Világ szeme azt is hozta, ahogy Huru sír. »Addig nem megyek el innen, amíg nem vihetem magammal Zorót«. Azt már nem hozta a világ szeme, hogy Huru még aznap meglépett a kórházból...” Huru uralja a képernyőt, vagyis egyszerre irányítja a kamerát, a tekinteteket, a fényforrást és a tekintetekben vágyként megjelenő szemeket. Játszik a képernyővel, mert tudja, hogy azt olyan társadalmi kódok, diskurzusok irányítják, melyek bármikor átírhatók. Ellenben Zoro – látásról alkotott elképzeléseivel összefüggésben – olyan leképezési rendszert képzel el, melyben a képernyő átlátszó, ablakszerű, és az állandóságot a valóság változatlanságával referenciális kapcsolatot tartó (mentális és technikai) kép szavatolja. Bizalmát e rendszerbe veti, és nem számol azzal, hogy a képernyő megváltoztatása, kódjainak átírása az ő énképét is átalakítja. Más képernyőben másképpen *fény-képeződik* le, sőt ennél is történhet rosszabb, amennyiben nem irányul rá semmilyen tekintet, vagyis lekerül a képernyőről. Pontosan ez történt azokkal a színészekkel, akik a kis, külvárosi mozi „sötét, délelőtti” nézőterén ülnek: Rudolph Valentino, Bánky Vilma, Barbara Le Marre, Richard Dix... Odabent ülnek, a vászon összehúzott függönye előtt, maguk elé bámulnak, és hallgatnak. Semmiféle zaj nem jut el hozzájuk, csak a porolás egy távoli udvarból.” Nem irányul rájuk se fény, se kamera, se tekintet. El vannak temetve egy ismeretlen mozi sötét termébe. Csakis a kamerát helyettesítő vetítógép, a belőle kivetülő

fény, és a nézők tekintete – mely több elméletíró szerint is a kamerával azonos²⁵² – kelthetné őket életre. (Az imént idézett szakasz előre vetíti már a Film Temetőjének képét, vagyis azé a helyét, ahová a „film vásznáról leszorított” színészek kerülnek.)

Huru többek közt azzal, hogy Dalma tekintetét „átrendezte”, vagy hogy a „Világ Szemét” folyamatosan megtévesztette, a filmvászon hatókörét a „valóságra” is kiterjesztette. Más szóval a fikció terét jelölő filmvásznat a lacani és silvermani értelemben vett képernyőre változtatta, mely jóval nagyobb hatókörű jelenséget jelöl, mint maga a film-kép. Huru világában szinte szó szerintivé lesz az a metaforika, amit a fent idézett elméletírók alkalmaznak. Akit ő levesz a képernyőről, mégpedig úgy, hogy elfordítja róla a kamerával, és a fényforrással összefonódó (nézői) tekinteteket, azok egyszerűen nem léteznek többé. A tekintetek sugarából kikerülők szubjektumhalálába zuhannak, a megvakult, összetört lámpák díszlet-világába. A képernyő (melyet Huru irányít) és a szubjektum énképének (melyet Zoro birtokol) drámai hasadtságát mutatja az a jelenet, amelynek során a régi Zoro a filmgyárban találkozik az új Zoroval, és e döbbenetes hasonlóságra magyarázatot kér Hurutól. Ám mivel Huru kitérő válaszokat ad, és mellébeszél, Zoro kínjában mintegy végső érvként ezt mondja egykori „derék cimborájának”: „Zoró én vagyok! Huru vigyorgott, bólogatott. – Te vagy...te vagy! – és szinte már dalolta. – Vagy te...vagy más!” Érdekes megfigyelni, hogyan teszi a szöveg nyelvívét azt a kétértelműséget, ami a képernyőt is jellemzi. Huru ugyanis megteremt egy olyan új jelöltet (új Zoro), akinek jelölője (egyszerűen: Zoro) egyúttal egy másik jelölthöz (rég Zoro) is kapcsolódik. A „vagy” szó szövegbeli használata hasonló kettősséget hordoz a szövegrészletben. Létige értelemben Zoro önazonosságát, kötőszó használata pedig egy másik zoro-i létforma lehetőségét állítja. Az utóbbi, vagyis a „te vagy” kifejezés kiazmatikus megfordítása az előbbi értelem bizonyosságát kérdőjelezi meg végérvényesen. „Zoro én vagyok” – ismétli meg reménytelenül és teljesen összezavarodva a főszereplő. Aztán „összecsuklott”, és „úgy belevágott a fájdalom a homlokába, hogy nekiesett a falnak.” Hasonló rosszullet akkor kerítette hatalmába, amikor Dalma az „első csapást” mérte rá (ill. látásról és szubjektumlétről való elképzeléseire), ám akkor még nem esett teljesen össze, hanem

²⁵² Vö. „A kamera magával viszi a szemet. Be a kellős közepébe. A film teréből látom a dolgokat. Körülvesznek a szereplők, és belebonyolódok a cselekménybe, amelyet minden oldalról látok.” (Balázs Béla. *A látható ember. A film szelleme*. 130-131.) Illetve ide kívánczik még Christian Metz Lacan elképzeléseit is felidéző gondolata: „Való igaz, hogy a nézőtér akkor, amikor önmagával mint tekintettel azonosul, akkor nem tehet egyebet, minthogy azonosuljon a kamerával is, amely ő előtte nézte volt azt, amit most ő néz”. (Metz: *A képzeletbeli jelentő*. 65.)

megkapaszkodott az asztal szélébe, és csak feje csuklott előre. Ezúttal azonban, mintha Huru destruktív tevékenysége végre célt ért volna, Zoro teljesen összeomlott.²⁵³

Részben szoltam már Zoro útjáról a Film Temetőjében. Az elméleti kitérő tükrében talán még meggyőzőbb a betört jupiterlámpák, a nem létező tekintetek és a szem vakságának összefüggése. Az ide jutott színészek ugyanis kihullanak a reflektorfények, a kamerák, és ezen keresztül a nézői tekintetek szubjektummeghatározó hálózatából. Ha a mozihelyzetet („egy kopott kis mozi az első állomás”), mely bizonyos értelemben szó szerintivé teszi a szubjektum látás általi meghatározottságát, általánosabban (újra metaforaként) értelmezzük, akkor úgy fogalmazhatunk, hogy a Másik mint (tekintet)tükör vagy oppozíciós ellentétpár hiányzik abból a viszonyból, mely a szubjektumot meghatározhatná. Egyszerűen kikerültek abból a tükörszerű viszonyból, melynek a metszéspontjában a képernyő áll (vö. 3. ábra!). Vagy ha tetszik, lekerültek a képernyőről, a vászonról. Nem véletlen hát, hogy a képernyőre vetülő látvány létrehozásának eszközei („díszletek”, „kábelek”, „daruk”, „műtermek”, „kellékek” stb.) mind romokban hevernek. Hiányzik a tekintet (fény, kamera), mely mindezeket életre kelthetné. Ugyanakkor érdekes azt a technikát megfigyelni, mellyel a színészek a hiányzó Másik tekintetét igyekeznek pótolni. A Film Temetőjébe érkező, levitézlett színészek ugyanis az első „állomáshelyen” legsikeresebb filmjük plakátját veszik magukhoz: „Egy kopott kis mozi az első állomás. Soha nem tartanak előadást ebben a moziban. Öreg plakátok borítják a falat. Minden filmsztár megtalálja azt a plakátot, amelyiken a legnagyobb betűkkel szerepel a neve. Összegöngyöli a plakátot, magával viszi.” Mondhatni kiválasztja kedvenc *énképét*, és azt viszi a hóna alatt. Aztán pedig „megy, megy, egészen addig, amíg egy szobába nem ér. A falon fényképek a legnagyobb szerepeiből. A szoba is díszlet a legsikeresebb filmjéből. Akkor már nem kell semmit se csinálni, csak leülni egy öreg fotelbe. Nézni a falon a képeket, belebámulni a levegőbe.” Újra szó szerintivé válik egy metafora, ugyanis a másik tekintete által *lefény-képeződés* ez esetben valóban egy álló fénykép

²⁵³ Mándy novelláiban, melyekben a filmkészítés, ill. moziélmények motívumaira bukkanhatunk, a karakterek leggyakrabban a színésznevükön szerepelnek, míg jellemvonásaik az eljátszott filmszerepek alapján határozódnak meg. A fentiek tükrében mindez talán értelmezhető úgy is, hogy a szereptulajdonságok mint a „képernyőn” megjelenő jellemvonások rávetülnek a színészek hús-vér alakjára, ám a kettő nem mindig kerül fedésbe egymással. Sokszor ez a disszonancia válik a Mándy-novellák ironikus, tragikomikus hangvételének a forrásává. A szóban forgó novellában Zoro és Huru filmbeli nevükön szerepelnek. A 10-es 20-as évek nagy neveltetőinek színésznevét (Carl Schenström és Harald Madsen) nem említi a szöveg. E jellemvonás értelmezhető úgy, hogy az ábrázolt világban a karakterek léte még inkább a vászonhoz, a „képernyőhöz” kötődik. Ugyanakkor az ellentét (szerep és színész között) ez esetben is megjelenik, hiszen a vászon humoros, barátságos figurái a valóságban esküdt ellenségeivé válnak egymásnak.



formájában jelenik meg. Az énkép ugyanis a falon függ, vagyis kikerül a szubjektum pszichéjéből, és testet ölt egy fotó formájában. Annak szemlélője, önmaga tekintetévé válik, és úgy szemléli kedvenc képét, ahogy másokat szeretne, hogy nézzenek rá. Ezzel a gesztussal mintegy megképzí a saját Másikát, vagyis azt a tekintetet, mely olyannak látja, mint sikerei csúcán (a felvételt készítő kamerán keresztül) a nézők bármelyike. Röviden: önmagát helyezi a Másik helyébe, énképét pedig rávetíti a falon függő fényképre. Bizonyos értelemben hasonló inverz struktúrát figyelhetünk meg a sötét, délelőtti nézőtéren ülő színészek esetében is. A nézőtéren foglalnak helyet, vagyis azon a helyen, ahol az ő (film)színészletük számára a Másik tekintetének a helye található. Az, hogy ezúttal ők ülnek a nézőtéren, megint csak azt sugallhatja, hogy saját korábbi sikereiket a nézőtérrel, a (mindenkori) Másik helyéről tudják csak újra átélni, felidézni.

Zoro halála a Másiknak mint tekintetnek az eltűnésével magyarázható. Nem a teste szűnik meg funkcionálni, hanem az emlékezetből, a tekintetek hálójából történő kizuhanása okozza szubjektumhalálát. A Film Temetőjében azonban a saját fényképüket szemlélő, önfelismerő tekintetük által újra életet lehelnek magukba a képernyőről leszorult színészek. Ennek eredményessége persze nem nagyobb, mint azé a jól ismert önmentő akcióé, melynek során Münchausen báró saját kezűleg akarja kirántani magát és lovát a mocsárból. Zoro Don Quijote alakjában nyargal a távolodó szélmalomok felé. Ezáltal nem csak látásélményének illúzió volta nem lepleződik le soha – mint ahogy arról fentebb szóltam –, hanem önképének téves vagy legalábbis meglehetősen egyéni értelmezése is az időtlenségbe vész. A vélt óriások (*visszanéző*) *tekintete* őt ugyanis olyan hősnek mutatják, mely nem retten a félelmetes túlerő láttán sem. Amennyiben azonban utolérné az óriásokat, és kiderülne, hogy mindvégig csak malmokat üldözött, a csontjain kívül az énképét is összezúznák a hatalmas széllapátok. Röviden: amennyiben óriások néznek vissza rá, ő egy hős, ám amennyiben csak malmok, enyhén szólva: egy kripli.

Az új Zoro öngyilkossága ebben a megközelítésben értelmezhető úgy is, mint képtelenség arra az önbecsapásra vagy ön-életrekeltésre, melyet a Film Temetőjében hajtanak végre a képernyőről leszorult színészek, beleértve a régi Zorót is. Az új Zoro, „aki nem tudta elfelejteni azt a napot, amikor a filmgyár folyosóján eléje állt a régi Zoro, az igazi Zoro”, lelepleződni látta azt a szubjektumot létrehozó mechanizmust, mely őt bármelyik pillanatban lecserélheti egy másik testre: „Azt mondják, azóta valósággal könyörgött, hogy adjanak neki valami mást, még ha vacak, kis szerepet is, inkább statisztát, csak ne legyen Zoro! Aki pedig utána jött, azzal is volt valami...azzal is történt valami...” A képernyő nem áttetsző, nem referenciális, és ebben az értelemben nem függ jelöletének tényleges

lététől (vagy éppen nem létététől). (Susan Sontag szavaival: „a valóságos tárgyat ruházza fel a kép tulajdonságaival.”²⁵⁴) Feltehetőleg ezt értette meg az új Zoro, és ez, a létét alapvetően veszélyeztető tudása vezette az öngyilkosságához.

Az új Zoro megrázó tapasztalata bizonyos értelemben a narratív térbe is átszivárog. A novellában Zoro és Huru sorsával párhuzamosan bomlik ki a mesélő mozigépész és az őt hallgató fiú története. A novella végén, amikor a mozigépész befejezi a történetet, a fiú „lehuppant a korlátról. Még egyszer fölneézett arra az üveges tekintetű, hosszú bajuszos alakra, aztán becsapódott mögötte a mozi ajtaja.” Zoro tekintete „üveges”, olvasható a szövegrészletben. A műtétek után azonban, mikor Zoro szeme szó szoros értelemben „üvegessé” válik, már nem vele készíti Huru a filmeket, hanem az új, „savótekintetű” Zoróval. Vagyis a bemutatásra kerülő film főszereplője nem lehet a régi Zoro, a novella a főhőse, aki a Film Temetőjében köt ki, mégis az ő jellemvonásait ölti magára. Ki akkor a film főszereplője? Az új Zoro a régi alakjában? Vagy a régi Zoro egy korábbi alakításában? Nem hiszem, hogy erre a novella alapján megnyugtatóan válaszolni lehetne.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy Zoro halála nem csak kétértelműségében, vagy más szóval: kettős értelmében kapcsolódik vakságának ugyancsak ambivalens megjelenítéséhez. A szubjektum meghatározása (vagy éppen meghatározatlanságából következő halála) a látás és láthatóság rendszerén keresztül történik. Ebből következően a Másik tekintete által létrejövő énképet nagymértékben befolyásolják azok a technikai apparátusok, melyek által a szubjektum *lefényképeződik*, illetve azok az anatómiai sajátosságok, melyek az emberi látás feltételeit meghatározzák. A kettő nem választható el élesen egymástól (ezt jelzi a képernyő fogalma), és jellemvonásaik egymásba íródnak. Zoro vaksága nem igazi vakság abban az értelemben, hogy a szeme anatómiai értelemben nem működik többé, hanem inkább úgy értelmezhető, hogy képtelen elveszíteni régi szeme *világát*, és az új látásmódra áttérni. Halála pedig ezzel összefüggésben nem biológiai funkciók megszűnéséként értelmezhető, hanem olyan szubjektumállapot változásaként (és ebbe a *test képe* is beletartozik), mely a Másik tekintetének (illetve annak kamera, fényforrás jelölőinek) elvesztésével a képernyőn (vásznon) kívüliség, vagyis a halál állapotába vezet.

Mándy története úgy jeleníti meg a filmrögzítés eszközeit és feltételeit, hogy azok általánosabb értelemben a látás ismeretelméleti és a láthatóság terébe vonható szubjektum problémáit tematizálják. Nem gondolom azonban, és korántsem szerettem volna azt sugallni, hogy a vizsgált novella csupán példaanyagként vagy példatárként használható a vázolt elméleti kérdések kifejtésekor.

²⁵⁴ Sontag: *A fényképezésről*. 197.

Ehelyett inkább arra szándékoztam rávilágítani, hogy e Mándy-novella milyen nagymértékben azon kortárs kultúrtörténeti folyamatok sodrába ágyazódik, melyek az új képteremtő technikai apparátusok köré szerveződnek. A látás és az általa meghatározott szubjektumpozíciók novellában (és aköré szőtt elméletekben) tapasztalt kettőssége leírható olyan átmeneti időszakként, „értelmezői utóéletként”, mely minden új technológia bevezetését követi. Az *Előszó*ban idéztem McLuhan gondolatát, miszerint akik először tapasztalják egy új médium megjelenését, azok hevesen reagálnak rá. Amint az egész közösség a munka és érintkezés minden területén magába szívja az érzékelés új szokását, a kezdeti heves hatás fokozatosan szertefoszlik. Mert valójában „az igazi forradalom az egyéni és társadalmi életnek az észlelés új technológia által létrehozott új formájához való későbbi és hosszadalmas alkalmazkodásban van.” A *Zoro halála* című novella a mozgóképi rögzítéstechnikához történő alkalmazkodási folyamat színre viteleként is értelmezhető, mely fentebb bemutatott kettősségében, pontosan azt az ambivalens megközelítést ábrázolja, amely a kortárs kultúraelméleti szövegeket jellemzi. A vizsgált mű kontextusba ágyazottságát kijelenteni azonban nem túl érdekfeszítő cselekedet, hiszen ami igazán számít, az az, hogy miközben a *Zoro halála* ábrázolt világában megjelennek a látás és a szubjektumlét „rég” és „új” lehetőségei, addig a megjelenítés módján keresztül a novella viszonyt teremt a megjelenített léthelyzetekkel. Zoro őszintesége, hűsége és bizalma, mindenképpen szembe állítható Huru hazug, álságos viselkedésével és hatalmi törekvéseivel.²⁵⁵ Ugyanakkor azzal, hogy a novella zárlatában Zorót Don Quijote-ként ábrázolja, kétségtelenül lehetetlennek, groteszknak és tragikomikusnak mutatja a Zoro-féle látásmódot vallókat.²⁵⁶ Ez az állásfoglalás talán még nyilvánvalóbb Mándy *Az igaziak* című novellájában, melyben az „igaziak”-nak nevezett filmkészítőket (ide sorolható Zoro is) az új idők filmkészítői nem

²⁵⁵ Huru karakterrajza a szövegben nem mondható túl kedvezőnek: anyját hagyta meghalni egy menhelyen, még a temetésére se ment el; Zorót alattomban támadja Huru, nem nyíltan; folyamatosan becsapja, megvezeti a közönséget; testalkata: köpcös, kövér stb.

²⁵⁶ Mándy Don Quijote felfogását *A pálya szélén* című művéből olvashatjuk ki igazán, hiszen Csempe-Pempe alakjában olyan szélmalomharcot folytatató karakter körvonalazódik, akinek rögeszmés álmai (megszerezni a csodakapust a Titániának) megtöretnek a valóság (Császár és Tokics szándékának) szilárd talapzatán. Török Endre elemzésében így jellemzi ezt a párhuzamot: Csempe-Pempe „groteszk kiesember: kívül áll az életen, és úgy viselkedik, mintha meghatározná természetét. Don Quijote-jellem: azt hiszi, álmát ráerőszakolhatja a világra, anélkül, hogy a világ megbosszulná magát. Pedig a valóság nem tűri el megcsúfolását. Amikor úgy tetszik, hogy eszme és realitás küzdelmében végképp az eszme kerül fölénybe, váratlanul, megdöbbentő könnyedséggel helyesbít a szituáción. Látványos mozdulattal húzza át a romantikus illúziókat.” (Török Endre: „Író a pálya szélén”. In: *Kortárs* 1964/6. 966.)

valós, hanem bibliai terekre üldözik (pl. az Ararát hegyére), jelezve ezzel, hogy az igaziknak, igazságkeresőknek nincs többé hely a Földön. És ezzel egyidejűleg az igazság kérdésén töprengés is teljesen értelmetlen és idejemúlt cselekedetté válik. Mert nincsen más, csak a képek vég nélküli áradata, melyek jelöletüktől sikeresen megfosztva „keringnek és burjánzanak”. Zoro tragédiája, hogy képtelen volt az ebből következő világszemléletnek a belátására és alkalmazására.

„Formanosztalgia” és képmásvilág (*Az igaziak*)

„Formanosztalgia”

Az igaziak novellában mindjárt a cím után, a főszövegből kiemelve található az a sor, mely tájékoztatja az olvasót, hogy az alább következő történet eredeti elbeszélője a Fővárosi mozi gépésze, aki mindezt valaha a fiúnak, a *Régi idők mozija* főszereplőjének elmesélte. A mozi gépésze – *A szürke sapka* című novellából tudhatjuk – egyike a *Beavatottak*nak, akik kint jártak a szent helyen, a Film Városában, ezért adatai hitelesek, megbízhatóak és megkérdőjelezhetetlenek: „Mi az? Nem hiszed? Kérdezd meg Dános bácsit, tőle kaptam. És akkor a másik már mindent elhisz. Dános bácsi a Fővárosi mozi gépésze, régi filmjei vannak, néha vetítéseket rendez a lakásán [...] Valaki még mondta is, hogy Dános bácsi kint járt a Film városában. Már úgy volt, hogy ő is rendező lesz, de aztán visszalépett”. A történet hiteles forrásának, a szemtanúnak a megjelölése melyet a *Zoro halála* és a *Lilian Gish mosolya* című novellákban is megfigyelhetünk) az epika idejétmúlt, anakronisztikus formáit idézi, mondhatni, visszaül az *igazi* naiv epikára, mikor az elbeszélő a hajdan volt hősök rokonaként eleveníti fel – mintegy példa értékkel – az elmúlt kor dicsőségét.

Erdődy Edit kismonográfiájában ír arról, hogy Mándy munkáiban gyakran megfigyelhetők a „hajdan virágzó, nagy műfajok erejüket veszített maradványelemei”, az „epika primitív, ősbib formáinak alkalmazása”, melyeket más szóval „formanosztalgiáknak” nevez.²⁵⁷ Többek közt a „formanosztalgia” bizonyítékának tekinti Erdődy, hogy a mozi-novellák esetenként a Fővárosi gépészt mesélőként jelölik ki: „Nemcsak a cselekmény másodlagos szintjén előhívott történetek és filmsztorik utalnak erre a primitív epikai világra, hanem olykor maga az elbeszélő szituáció is: a *Régi idők mozija*-nak egyes darabjaiban a történetmondás klasszikus alaphelyzetét teremti meg: a *mesélést* – ha csak egy alcímmel is. A mozi, a film világa több vonatkozásban is a hősi epika nosztalgikus újramondása. A filmnek ez a *történeti* periódusa maga is egyfajta hősi múlt: »dicső hajdankor«, a legendás hősökkel és hősnőkkel, Hollywood meghódítóival. Egy honfoglalási, hősi eposz körvonalai

²⁵⁷ Erdődy Edit: *Mándy Iván*. 48. Erdődy szerint Mándynál már a kezdetektől megfigyelhető „az ősbib, egyszerűbb epikus formák iránti vonzódás”. (I. m. 18.)

rajzolódnak elő a *Régi idők mozijából Az igaziak*), majd a *Zsámboky mozija* egyes történeteiből. Hollywood meghódítói, az első nagyok, Cecil B. és társai igazi eposzi hősökként vívják jogos harcukat az általuk elfoglalt földért, melyet hazájukként védelmeznek a jöttmentek, a betolakodók ellen, akik már egy más, alacsonyabb rendű erkölcsiség képviselői; a hősi erények helyett a pénz hatalmát hirdetik.²⁵⁸

A hajdan virágzó epikus műfajok megjelenését – a mozi-regények mellett – részletesebben *A pálya szélén* című Mátyás-regényben vizsgálja Erdődy. Elemzésében arra a következtetésre jut, hogy „az oksági viszonyok által egybefűzött cselekménymozzanatok [...] láncolata, és a belőle kirajzolódó jelentésszerkezet az eposzi cselekvéssorozat sémájának kereteit is meggyőző módon tölti ki”, létrehozva így „az eposzi történetséma travesztált – modern – változatát.”²⁵⁹ *A pálya szélén* esetében Erdődy az ősbibliai epikai formák megidézésének szerepét egyfelől abban látja, hogy ezáltal Mátyás hőst (Csempe-Pempét) mintegy Szüziphosz rokonává téve, olyan eszmei-filozófiai horizonton tudta elhelyezni, mely az emberi állapotoknak alapvetően egzisztencialista megközelítését tételezi fel: „az immanenciájából reménytelenül kitörni akaró, de mindig vesztesre ítélt hős s a vesztes ellen lázadó ember az egzisztencialista irodalomban, legtisztább változatában pedig Camus regényeiben jelenik meg.”²⁶⁰ Másfelől Erdődy Csempe-Pempe egyszerre hős és bohócosan chaplini karakterjegyeit az abszurd irodalom szövegeiben fellelhető alakokkal rokonítja, azokkal az abszurd hősökkel, akik egydimenziójú lények, akiket nem kötnek szociális körülmények, és akik „nem elsősorban a világgal és a többi emberrel való relációkban” mutatkoznak meg, hanem magával a létezéssel való kapcsolatukban.²⁶¹

Erdődy szerint, „a filmesek idézőjeles felelevenítése ugyanabba a paradigmába illeszkedik”, mint *A pálya szélén* című mű kapcsán említett „formanosztalgia”, „az epika primitív, ősbibliai formáinak alkalmazása.”²⁶² A szerző ezen megállapítását nem vonom kétségbe, ám feltételezhetőnek tartom, hogy a „formanosztalgia” megjelenése az 1967-ben napvilágot látott *Régi idők mozija* és az 1975-ben kiadott *Zsámboky mozija* című kötetekben eltérő módon jelentkezik, és eltérő szerepkörrel rendelkezik, mint az 1963-ban megjelent *A pálya szélén* című regényben. Fontos különbség például,

²⁵⁸ I. m. 48.

²⁵⁹ I. m. 33. 34.

²⁶⁰ I. m. 35.

²⁶¹ Uo.

²⁶² I. m. 48

hogy a mozi-regényekben nem a sportvilág legendás hőseivel találkozhatunk, mint *A pálya szélén*-ben, hanem egy *másik* művészeti ág fiktív hőrosaival; ezért a mozi-regényekben ábrázolt történetek egyúttal a fiktív létmód sajátosságáról szóló elbeszéléseknek is tekinthetők, azaz metafiktiiveknek, mely jellemvonás a szóban forgó szövegek sajátos helyzetét és külön rendszerbe illeszkedését bizonyítja. Az is fontos megkülönböztető jegye a mozi-regényeknek, hogy – amiképpen Márton László fogalmazott – Zsámboky mozijának filmvásznán megjelenik a teremtéstörténet.²⁶³ Ebből következően a szóban forgó szövegekben (szemben a más típusú formanosztalgiákat megvalósító alkotásokkal) kiemelt szerepet kapnak a vallási mítoszok áthallásai, parafrázisai. Hogy milyen funkcióval rendelkeznek Mándy „formanosztalgiájában” a mozi-novellák sajátosságaként meghatározott összetevők, azt elsősorban *Az igaziak* című novella részletesebb elemzésével kívánom vizsgálni és megvilágítani.

Bibliai intertextusok

Az igaziak című novella annyira szembeötlő módon utal vissza a Könyvek Könyvére, hogy talán túlzás nélkül lehet a szóban forgó novella Cecil Bé-t jellemző sorát (akár öniróniaként értelmezve) az elbeszélőre vonatkoztatni: „Biblikus hangulatban van az öreg. – mondta egy segédrendező.”

Három történet kerül át a Szent Könyv lapjairól *Az igaziak* című novellába. Először is *A nagy áldozat* című filmet forgatják Cecil Bé-ék, megidézve ezzel a történetet, melyben Ábrahám hitét úgy teszi próbára az Isten, hogy fia, Izsák feláldozását kéri hűségé bizonyítékaként.²⁶⁴ „Bibliai tárgyú filmmel indultak. A nagy áldozattal. Izsák szerepelt benne, Izsák anyja, de valahogy Lót is benne volt és még sokan mások.” E szakasz Lót történetét is megnevezi előszövegként, azt az elbeszélést, mely szerint a Szodomában lakó Lótot angyalok figyelmeztetik, hogy hagyja el a várost, melyre kén- és tűzesőt bocsát az Úr. Lót a hegyekbe, Coárba megy, így elkerüli a Szodomában és Gomorrában lakó bűnös lelkek sorsát.²⁶⁵ A harmadik történet Noé megmenekülését eleveníti fel.²⁶⁶ „Cecil Bé ismét

²⁶³ Márton László: „Mándyról ími –“ In: Uő: *Az áhitatos embergép*. Jelenkor, Pécs, 1999. 183.

²⁶⁴ *Mózes I. Könyve*. 22. 1-14. (Idézetek forrása: *Szent Biblia*. Ford. Károli Gáspár. Magyar Biblia-tanács, Budapest, 1990.)

²⁶⁵ *Mózes I. Könyve*. 19. 15-24.

Bibliai tárgyú filmet forgatott. A Noé bárkáját. – Azt hiszem, a hegyekben folytatjuk. [...] A stáb emberei a főnökre néztek, és megismételték: – Felmegyünk az Ararát hegyére.” A három megidézett öszövevény történet közös jellemvonása, hogy a menekülési útvonalaknak mindhárom esetben hegy a végcélja. A két utóbbi idézetben ez talán nyilvánvaló, hiszen Noé bárkája százötven napi hanykolódás után az Ararát hegyen feneklik meg, illetve Lót Szodoma és Gomorra pusztulását a hegyekben vészeli át. A harmadik elbeszélés, „a nagy áldozat” esetében a hegy ismét fontos szerepet játszik, hiszen Isten úgy rendeli Ábrahámnak, hogy fiát egy általa kijelölt magaslat tetején kell feláldoznia („a hegyek közül egyen, a melyet mondándok neked”). Majd mikor hűségét látva az Úr megkegyelmez a fiának, akkor Ábrahám a szóban forgó helyet Jehova-jire-nek nevezi el. E történet tanúságaként – olvasható a Bibliában –,mondják ma is: Az Úr hegyén a gondviselés.”²⁶⁷ Hogy a menekülés útvonalaként a hegy van megjelölve mindhárom történetben, ez pontosan ráillik a novella ábrázolt világában megjelenő eseményekre, hiszen (a bibliai tárgyú filmeket forgató) Cecil Bé-ék, minduntalan a magaslatokra menekülnek támadóik elől.

Milyen szövegbeli jellemvonásokról árulkodhatnak a szóban forgó intertextusok? Mindenekelőtt az idézetek legfontosabb funkciójának nevezhető, hogy azok Cecil Bé történetét a Szent Könyv prófétáinak sorsával rokonítják. Továbbá az is elmondható, hogy Jeff Colorado csapatának és Cecil Bé-éknek a harcát a vallási *teremtés* mítoszokkal állítja párhuzamba a novella, hiszen mindhárom előszöveg ugyanabból a Bibliabeli egységből származik, jelesül a *Teremtés Könyvéből*. Nem megkerülhető szempont azonban, hogy a teremtés mítosz mozaikjai egy populáris mítosz kontextusába vannak ágyazva; a novella által bemutatott eseménysor ugyanis western történet formájában bomlik ki. Sőt, hozzátehetjük, hogy Cecil Bé-ék útja a populáris mítoszokból a vallási mítoszokba tart, hiszen a történet során vadnyugati hősekből fokozatosan a bibliai, szent teremtéstörténet(ek) hőseivé válnak. A szöveg egyszavas címének jelentéstartalmát felhasználva ez az átalakulás úgy is megfogalmazható, hogy eljátszott sorsukkal azonosulva színészekből *igaziakká* lesznek, mert – ahogy a Fővárosi mozigépésztől tudhatjuk – „ők meg fent maradtak a hegyekben, Cecil Bé és az emberei, és most már ott csinálják a filmjeiket [...] ők az igazi filmesek. Ott van az igazi Cecil Bé, az igazi Myrna Bara, az igazi Doug. [...] Az igaziak fenn vannak a hegyekben, ahová Cecil Bé vezette őket.” A főhősök átalakulás-története mindazonáltal paradoxonhoz vezet, mely ekképpen foglalható össze: Cecil Bé-ék igazivá válása azt eredményezi, hogy elvesztik az igazság

²⁶⁶ Mózes I. Könyve. 8. 4.

²⁶⁷ Mózes I. Könyve. 22. 14. (25.)

bemutatásának lehetőségét, ugyanis a hegyet csak azok az üzenetek hagyhatják el, melyeket a támadók, Jeff Colorado és emberei készítenek Cecil Bé-ék nevében. Más szóval: az *igaziak* eredeti üzenetei nem közvetíthetők, csak azok (eredet nélküli) utánzatai.

A novella címe, *Az igaziak* az azt követő történet tükrében, visszaható értelmezésében ironikus többlettel telítődik, hiszen az igazság eredetének, az igazság hordozóinak ábrázolását ígéri, jóllehet a szöveg többi része az eredet elvesztését, és az igazság birtokosainak örökre száműzését példázza. Ám az irónia alakzata nemcsak a cím és az azt követő szöveg viszonyában mutatható ki. A profán western mitológia és a szent bibliai történetek egymásba csúsztatása ugyancsak a szöveg ironikus értelmezhetőségét sugallja.²⁶⁸ Az emelkedettnek az alantas kontextusában történő ábrázolása mintegy deszakralizálja, és paródiává változtatja azokat a cselekedeteket melyekben Cecil Bé és társainak sorstörténete – kevésbé nyilvánvalóan, mint a fenti példákban – az Újszövetség evangéliumi történeteit mintázza. Az úrvacsora pohárfelmutató jelentének rituális felelevenítéseként is értelmezhető például az a megbeszélés, mely Cecil Bé-ék „szenvédéstörténetének” kezdetét jelzi: „Malcom akkor már tudta, hogy itt valami nagy dolog készül. Cecil Bé csak akkor iszik, ha valami rendkívüli dologra készül.” Vagy a Cecil Bé-t követők első vértanújának tekinthető az ember, aki a hegyről lezúduló sziklákat látva azokat Cecil Bé üzeneteként értelmezi: „– Ez volt Cecil Bé válasza – suttogta valaki. Jeff Colorado átkozódva vonult el a hegy alól az embereivel. Azt a bizonyos valakit pedig, aki azt suttogta, hogy »Ez volt Cecil Bé válasza«, agyonlőtték, mint egy kutyát.”

Erdődy Edit a *Régi idők mozija* és a *Zsámboky mozija* című kötetek közül kizárólag az utóbbit tartja iróniával telítettnek, mondván: „az elbeszélés itt magát az emlékezésfolyamatot is finoman

²⁶⁸ A bibliai hagyomány és a filmekben ábrázolt mitologikus történetek egymásba játszásának jelölője lehet még a novellának az a szakasza, amelynek során Cecil Bé-ék támadói a celluloidtekercsek megsemmisítését hajtják végre: „Éjjel betörték a műterembe, és szétvagdosták a tekercseket.” E szakasz értelmezéséhez – és állításom igazolásához – a *Zsámboky mozija* című kötetből idézek egy részletet (abból a fejezetből, mely később a *Lány az uszodából* (1977) kötetben *Stroheim* cím alatt önálló novellaként is megjelent): „Akár a mélytengeri tekercsek. Egy csomó egymásba csavarodott celluloid szalag a vágószoa asztalán.” (Mándy Iván: *Zsámboky Mozija*. Holnap, Bp., 2001. 247.) Az utóbbi idézetből kiolvasható, hogy Stroheim, a híres rendező kezében az előző napi felvételeket a szent könyv őseredetijéhez hasonlítja a narrátor. A „holttengeri” tekercsek „mélytengeri”-vé változtatása egy „letűnt” teremtség-történet ismételt életáramba helyezését eredményezheti, mely folyamatban fő szerepe vagy a párhuzam áthallásainak felhasználásával átfogalmazva: prófétai szerepe van a filmszalagokat és közvetetten az egész mitikus történetet létrehozó rendezőnek. E példa mintájára, *Az igaziak* című novella ábrázolt világában a celluloidszalag a *Biblia* lapjaival egyenértékű (szent) mítoszközvetítő médiummá válik, és ez főként igaz akkor, mikor Cecil Bé-ék mintegy filmszalagra rögzítve ismétlik újra a bibliai történeteket.

ironizálja – distanciát teremt, s a nosztalgikus ellágyulásnak még az árnyékát is elkerüli.” A *Régi idők mozija* történeteit Erdődy azért nem tartja ironikusnak, mert azokban a felnőtt elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja mintegy „hitelesíti a gyermeki nézőpontot”, nem tart távolságot attól, ezért „az olvasó fenntartás nélkül el tud hinni mindent annak a gyerekeknek, akinek az emlékeit a felnőtt emlékező előhívja.”²⁶⁹ A narratív síkok „nézőpont hitelesítő” egymásba játszásának példáját pedig éppen *Az igaziak* című novella elemzésével szemlélteti Erdődy: *Az igaziak* című elbeszélés „három nézőpontot, három potenciális elbeszélő személyt játszat egymásba. Az egyik, az alcím jelezte (formális) mesélő, az öreg mozigépész személye ugyan nem határozza meg az elbeszélésmódot, inkább csak a közegre utal, melyben az író elhelyezi történeteit, kiemelve így azt az individuális emlékezet korlátai közül, s átjátszva a kollektív emlékezet erőterébe. Az így jelzett kollektív tudás a gyermeki tudatban raktározódik el; ezt hívja elő később a visszaemlékező felnőtt az emlékezet mélyeiből. *Az elbeszélésmódot* az előbbi: *a fiú tudata, személyisége generálja*: az elbeszélés harmadik személyű ugyan, de ez nem kristályosodik ki egy külső nézőpontban. A belső világ, *a gyermeki képzelet és tudat a maga tisztaságában, eredetiségében jelenik meg, az átéltség s így az epikai hitelesség magas fokán*. [Kiemelés tőlem: S. M.]”²⁷⁰

Tekintsük most *Az igaziak* című novella alábbi szakaszát, melyben az eposzi seregszemle módjára jellemzi a szöveg a főszereplőt és néhány társát: „Maga Cecil Bé csizmában és egy bőrvövel a derekán. Négy-öt pisztoly a bőrvöven. De senki se akadt, akinél legalább két pisztoly ne lett volna. Malcom, Cecil Bé hűséges asszisztense, a farzsebéből kapta elő a revolvert. Nem is szólva Myrna Baráról, aki cowboynak volt öltözve, és egy vadlovon száguldozott, és közben sortüzet adott le valamilyen láthatatlan ellenfélre.” Az ironikus nagyítás több esetével találkozhatunk az idézetben. Nem túl valószínű ugyanis, hogy valaki négy-öt pisztolyt hord az övében (még ha történetesen vadnyugati hős is az illető), ám ha ezt még el is tudjuk fogadni, mint egy western-hős „normális” működését, a farzsebből előkapott fegyver esetében már mindenképpen felébred a gyanú, hogy itt talán komoly (ironikus) túlzással van dolgunk. A hatlövetű pisztolyból leadott „sortűz” pedig – mely inkább abszurd, mint hihető eseménynek tetszik – bizonyossággá teheti a megelőző szövegrészeknél támadt gyanúkat. A western film műfaji jegyeinek ilyenén, ironikus felnagyítását tapasztalva megfogalmazódhat a kérdés, vajon valóban a „fiú tudata, személyisége generálja”-e a szóban forgó

²⁶⁹ Erdődy. *Mándy Iván*. 51.

²⁷⁰ I. m. 50-51.

szöveg elbeszélésmódját? Nem inkább az irónia alakzatának felhasználásával távolságot tartó, visszatekintő (felnőtt) elbeszélői alany?

A szent és a profán, azaz a hétköznapi mítosz funkcióját betöltő, populáris western történet és a vallási mítosz egymásba csúsztatása szintén nem a „generáló instancia” gyermeki ártatlanságát és elfogulatlanságát sugallja, hanem a két mitikus hagyományt egymásba játszó, tudatos elbeszélésmódot alkalmazó, nagyon is „felnőtt” narrátor képét hívja elő.²⁷¹ Magyarán: a felnőtt elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja nem hitelesíti a gyermeki nézőpontot, hanem ironikusan távolságtartó, reflexív elbeszélői pozíciót létesít – akárcsak a *Zsámboky mozija* című kötet szövegeiben. A különbség azonban, hogy a szóban forgó novella esetében (és ez döntő többségében igaz a *Régi idők mozijának* többi alkotására is) sokkal inkább érvényesül a hagyományos filmi formák és a hozzájuk kapcsolódó műfaji sajátosságok megjelenése, mégpedig abból a célból, hogy a novellák a velük kialakított relációban bonthassák ki saját szövegviláguk esztétikai állásfoglalását. Mert nem szabad elfelejtkezni arról, hogy az eddig elmondottak a novellában mégiscsak a film mediális sajátosságainak felhasználásával és bemutatásával fogalmazódtak meg. Ez azt jelenti, hogy a vadnyugati és vallási mitológiákat idéző háborúskodás *forгатócsoporthok* – és nem egyéb művészcsoporthok – között zajlik a közvetítés, történetmesélés és történetlétrehozás jogaiért.²⁷² Sőt, annál többért, hiszen a győztes egyúttal a *látászolagos* igazság birtokosává, vagy legalábbis: meghatározásnak jogtulajdonosává is válik, mint ahogy azt a novella címe sugallja. Ám a történet, a háborúskodás kimenetele éppen az igazság végleges elvesztéséről és az eredet nélküli másolat egyeduralomra jutásáról szól. És ha elfogadjuk Bori Imre azon megállapítását (melyet talán nem véletlenül a *Régi idők mozija* című kötet darabjaira vonatkoztat), miszerint „az író végeredményben azt mutatja meg, hogy mind a két világnak, a valóságnak és a moziénak is ugyanazok a rideg törvények a sajátjai”,²⁷³ akkor a novellában ábrázolt film-zsáner történet olyan allegóriának

²⁷¹ Erdődy a szent és profán egymásba montírozását Mándy munkái közül csupán az *Álom a színházról* című regényből véli kiolvashatónak (legalábbis monográfiájában nem ír máshelyütt a jelenségről): „A szent és a profán látomásos, illetve álombeli összeolvasztása, egymásba csúsztatása groteszk pátoszt sugároz.” (I. m. 74.) E jellemvonás leírása talán kiegészíthető annyival, hogy a szóban forgó „egymásba csúsztatás” már a *Régi idők mozijának* darabjaiban – például a szóban forgó szövegben – is megfigyelhető.

²⁷² Hasonló hatalmi törekvések voltak kiolvashatók Huru szándékaiból és viselkedésmódjából a *Zoro halála* című szövegben.

²⁷³ Bori Imre: „Mándy Iván”. In: Uő: *Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomból*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1984. 566.

tekinthető, mely általában az emberi ismeretszerzés lehetőségeit tematizálja.²⁷⁴ Pontosabban annak a – Balassa Péter szavaival – képmás létnek, képmás világnak a kérdését, mely azt sugallja számunkra: a „világ: képmás, másolat, árny, de meg nem tudhatjuk, minek és mié.”²⁷⁵

Képmás-világ és reflexió

Balassa Péter a Mándy-írások alapvető jellemvonásának tekinti – mint ahogy azt az iménti idézet is példázta –, hogy azok „árnyék”, „kísértet” és „képmás” világot jelenítenek meg. Mándy szövegei szerint a világ – állítja Balassa – „úgy ahogy van – s a létige helyénvalósága máris kérdéses –, képmás. A kísértet: nem az eredeti. Ez az árnyékos »eredetietlenség« azonban nem egyszerűen idézet, átvétel valahonnan, hiszen az eredeti ismeretlen, mely eleve elveszett. E világ bizonyosan képmás, de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s mikor volt egyáltalán eredeti kép?”²⁷⁶ Gondolatainak szemléltetésére Platón munkáit hívja segítségül Balassa: „Ideák nélküli platonizmus Mándyé, híradás az árnyék létezésről, képmásokról, melyek elvesztették kapcsolatukat minden fölsőbb világgal, az ideális eredetivel.”²⁷⁷ Nagyon hasonló következtetésre juthat *Az igaziak* című novellának az értelmezője, hiszen a szóban forgó szöveg éppen az „ideális” eredeti, vagy ha tetszik, az *igazi* elvesztésének történetét ábrázolja. A Balassa által leírt platóni barlangban azonban – és ezt szintén példázza *Az igaziak* című novella – megfordulnak a viszonyok: az árnyak, melyek a barlang falára vetülnek, nem az eredeti, igazi kép *másai*, hanem maga a *képmás* hozza létre az eredetit, az igazit, mely ebből következően nem is eredeti, nem is igazi. Az ideák nélküli platonizmus gondolata nagyban összecseng Susan Sontag korábban már többször említett, *A fényképezésről* című munkájának utolsó fejezetével (*Képvilág*), melyben – mintegy válaszként a kötetet nyitó fejezetre (*Platón barlangjában*) – ekképpen fogalmazza meg következtetéseit: „A fényképezés hatalma tulajdonképpen deplatonizálta valóságképünket, mert egyre értelmetlenebbé tette, hogy a kép és a tárgy, a másolat és az eredeti megkülönböztetése alapján rendszerezzük tapasztalatainkat [...] a

²⁷⁴ Vö. A filmtörténeti adalékoknak „nem lebecsülendő allegorikus szerepük sem.” (Uo.)

²⁷⁵ Balassa Péter: „Mándy és a kísértetek. Művészetéről és *Átkelés* című kötetéről.” In: Uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Bp., 1985. 128.

²⁷⁶ I. m. 143.

²⁷⁷ Uo.

fénykép [...] hathatós fegyver, mely bármikor szembefordulhat a valósággal: a valóságot alakíthatja árnyékká. Valóságosabbak a képek, mint bárki gondolta volna.”²⁷⁸ Balassa Mándy szövegeinek deplatonizált világképét részben a lét alapvető kérdéseire adott válaszként, részben olyan struktúráként értelmezi, melynek kialakítását, megformálását a kor társadalmi, történelmi folyamatai határozzák meg: ha „a létezés csak árnyékszerűen, illetve hallucinatívan van jelen, ha az egyébként abszolút mozdíthatatlan jelenléte a tárgyaknak, mondatoknak stb. kísérteties, melyben az egyes elemek »unalomig« ismerősek, akkor ez a kísértetjárás ontológiai válasz egy sokértelmű és egyértelmű romlásfolyamatra, mely nem pusztán történelmi, társadalmi, lélektani, hanem egész létezésünk korróziója: eredetietlensége és kövületszerűsége. A »van« kérdése és képmásszerűsége; ez a létezés – csak kísértet.”²⁷⁹

Mándy *Az igaziak* című novellájában az eredet nélküli létezést a film reprezentációs technikájának a bemutatásával ábrázolja. Amiképpen a kamera sosem az *igaziakra* (hiszen azok a hegycsúcs elérhetetlen magasában, áthatolhatatlan szögesdrótok mögött léteznek), hanem az eredet nélküli másolatokra (Jeff Coloradora és embereire) irányul, úgy a szem is csak a transzcendens forrását veszített világra láthat rá. A jelöletétől elszakadt fotó alapú kép hatalomra jutása, mindent elárasztó burjánzása és térnyerése az eredet nélküli világ „árnyékszerű” voltának tapasztalatával áll rokonságban. A transzcendens megalapozását és forrását veszített látás (vagy általában az érzékelés) nem nevezhető többé objektívnek; érzékszerve, a szem nem olyan tévedhetetlen metafizikai eszköz, mely független a fizikai test instabilitásától.²⁸⁰ *Az igaziak* című novella kételyt fogalmaz meg a látásélmények valóságtartalmával kapcsolatban, és a film reprezentáció-mechanizmusának bemutatásával példázza az objektív megismerés lehetőségének szertefoszlását. Az eredet nélküli képmás lét – vagy ahogy Balassa még nevezi: „kísérteties” létezés – a film illúzórikus valóságot teremtő eljárására montírozódik rá, és ebből következően a létezés képmásszerű volta a celluloidtekercs fizikai kép-másával lesz egyenértékű. Más megközelítésből ugyanez: az „élet mint képmás” metafora részben visszanyeri eredeti, szó szerinti jelentését, hiszen, nem az élet lesz *olyan mint* egy képmás, hanem a képmás maga válik az életté.

Amennyiben elfogadjuk az eddigiekben bemutatott értelmezést, akkor egy fontos következménnyel számolnunk kell. Jelesül, hogy a közvetített üzenet vagy más szóval: jelölet helyett

²⁷⁸ Susan Sontag. *A fényképezésről*. 223-224.

²⁷⁹ Balassa. *Mándy és a kísértetek*. 143-144.

²⁸⁰ Vö. Az előző fejezetben a camera obscura megfigyelőjéről leírtakkal.

maga a közvetítő, a médium válik a *prezentálás* főszereplőjévé.²⁸¹ A novella tanúsága szerint ugyanis nemcsak az történik, hogy háttérbe szorul a kép-üzenetek lehetséges transzcendens eredete, hanem (az „igaziak” eltűnésével együtt) egész egyszerűen semmivé foszlik; ebből következően – McLuhan híres tételét idézve – a közvetítendő nélküli médium maga válik az üzenetté. Nem az lesz a fontos, *amit* látunk, hanem az, *ahogyan* azt látjuk, hiszen semmi sem önmaga érintetlenségében, hanem az (érzékszervi, technikai stb.) közvetítők „képernyőjén” válik megtapasztalhatóvá.

Volt már róla szó – Bori Imre munkájának idézésekor –, hogy Mándy-világában a vásznon ugyanazok a törvények uralkodnak, mint a valóságban, hogy „a két világ ugyanegy törvényeknek engedelmeskedik.”²⁸² E gondolat szerint a filmi prezentálás mozi-novellákban ábrázolt törvényei jóval általánosabban értelmezhetőek annál, hogy azokat csupán a korabeli mozik világára vonatkozóan tartsuk érvényesnek. A medialitás kérdésének tematizálása – még ha éppenséggel nem is regényt írnak a főszereplők, hanem filmet forgatnak – az (ön)reflexív ábrázolás értelmezésének lehetőségét sugallja.²⁸³ Egy másik művészeti ág medialitásának előtérbe helyezése ugyanis közvetve a szöveg jelszerűségének mivoltára irányíthatja a figyelmet, miáltal a fikció létrejöttének feltételei kerülnek a fókuszba. A novella az elmondott történettel mutat rá arra, hogy a tapasztalást nem a világ szerkezetétől, hanem különböző jelrendszerektől (beleértve a filmét is) tekinti „megelőzöttnek”, más szóval nem a tapasztalt rend kérdése, hanem a tapasztalatközvetítés rendszere foglalkoztatja elbeszélőjét.²⁸⁴ Az *igaziak* jelenléte nem előzheti meg a róluk szóló filmeket, hiszen éppen a velük való kapcsolat elvesztését mutatja be a szóban forgó novella. Ebből következően az „előzetes” világmodellek ábrázolásba, a valóságalapú fikció létrehozásába vetett hit megingásáról is szólhat a történet, a megjelenítés mediális sajátosságainak kiiktathatatlanságáról; illetve arról, hogy a mediális sajátosságok meghatározói, a médium birtokosai (a novellabeli forgatócsoportok) különböző értékeket

²⁸¹ Azért gondolom helyesebbnek a *prezentál* fogalom használatát a *reprezentálás* fogalmánál, mivel jelen esetben éppen arról van szó, hogy nem *újra* bemutat, felmutat, azaz *re-prezentál* valamit, hanem a hangsúly pontosan az 'újra' az 'ismételten' jelentés *re-* jelölőjének eltörlésén van; vagyis az elsődleges és megelőző modellek, minták nélküli bemutatáson.

²⁸² Bori Imre: *Mándy Iván*. 566.

²⁸³ Ez egybecseng Hózsza Mándy-monográfiájában megfogalmazott gondolatával, miszerint „Kafkához hasonlóan a Mándy-írások is reflexív szövegek, sőt számos *kritikai* reflexiót tartalmaznak”. (Hózsza Éva: *A novella új neve*. 30.)

²⁸⁴ Vagy Robert Musil regényosztályozását felhasználva: a szóban forgó novella elbeszél a „jelentés okán”. Vö. „Elbeszélni az elbeszélés kedvéért, a történet jelentősége miatt, a jelentés okán: három fokozat.” (Idézi: Thomka Beáta: „A regény öntudata. Tézisek az új magyar regényről.” In: Uő: *Esszéterek, regényterek*. Forum Kiadó, Újvidék, 1988. 134.)

és világmodelleket képviselhetnek, és jeleníthetnek meg az „igazság” álcája alatt. Mindezt figyelembe véve elmondható, hogy *Az igaziak* című Mándy-szöveg kapcsán kérdésessé válhat Kulcsár Szabó Ernő azon megállapítása, miszerint a '60-as, '70-es évek magyar prózája „a jelrendszerek egyenrangúságának elvét nem köti össze a világ sokféleségének lehetőségével. Azt, hogy nemcsak többféle szemlélet, de többféle tényleges világ is létezhet, lényegében majd csak a nyolcvanas évek epikája ismeri fel.”²⁸⁵ Ennyiben Mándy megelőzni látszik saját korát, mindazonáltal fontos hangsúlyozni, hogy a novellában nem a *szöveg* nyelvi, jelszerű sajátosságai tematizálódnak, hanem egy másik médium (ismeretelméleti szempontból fontos) jellemvonásai. Ebből következően a folyamatos narráció létrejötte nem válik megvalósíthatatlanná; a reflexió, mivel *nem* a nyelvre irányul, nem szakítja meg minduntalan az elbeszélés linearitását. Ez valóban fontos különbség a '80-as évek magyar prózai alkotásaival összevetésben, ám a reflexió és a mediális sajátosságok előtérbe kerülése jól kitapinthatónak látszik Mándy szóban forgó munkájában is.

Összefoglalva, Mándy *Az igaziak* című írásában az epikai „formanosztalgiáknak” sajátos módját valósítja meg, amikor vallási és populáris mítoszokat csúsztat egymásba. A mítosz travesztia, a demitizálás a történetek transzcendens eredetét kérdőjelezi meg, és e gesztussal a megjelenítés médiuma kerül előtérbe, míg annak jelöltje, forrása meghatározhatatlanná, elérhetetlenné lesz. Prózapoeitikai szempontból ez a szöveg nyelvi megformáltságának, jelszerűségének hangsúlyossá válását jelenti, vagyis eltávolodást attól az ábrázoláscentrikus hagyománytól, mely a fikció világát valóságanalóg módon véli elbeszélhetőnek. A szóban forgó szöveg írója tehát nem a világ szerkezetétől, transzcendens üzenetektől, hanem más jelrendszerektől gondolja megelőzöttnek a tapasztalatot, vagy Kulcsár Szabó Ernő szavaival: túl van már a jelválság tapasztalatán, vagy legalábbis számot vetett vele.

Két olvasásmód: a fiú és a felnőtt (A viking sisak, A nagy keserű, Hetes sor egyes)

Nem volna azonban teljes a kép, ha kizárólag az előző fejezetben elemzett, *Az igaziak* című novellára alapoznánk a szóban forgó kötet (film)mítoszokhoz való viszonyát. Jóval elfogadóbb, kevésbé távolságtartó „formanosztalgia” figyelhető meg például *A viking sisak* című szövegben, melyben – Erdődy szavaival – a gyermeki képzelet és tudat valóban a maga tisztaságában,

²⁸⁵ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. 93.

eredetiségében képes megjelenni. Nemcsak az ironikus megközelítés szorul látszólag háttérbe, hanem az elbeszélte történet azt is példázza, miképpen terebélyesedik a vásznon látott mitologikus cselekménysor a mozi falain túlra, és miképpen válnak apa és fia a vikingek, a hősök követőivé: „Mennek, mennek a viking hajók. Az evezők alámerülnek, majd ismét felmerülnek, és most már apa is evezett, meg a fiú is. Így hagyták el a mozit, ahogy felgyulladt a villany. Így léptek ki a kis oldalajtón. Vonult a viking hajóhad. Tengeren keltek át a szélben és az éjszakában. Könnyen lehet, hogy az apát megölik, és akkor a fiú lesz a vikingek vezére. Könnyen lehet, hogy az ifjú viking hős halálos sebet kap, és akkor apa rettenetes bosszút áll.” Majd ezt követően apa és fia, hogy a mitikus hősök még pontosabb képmásaivá váljanak, elindulnak viking sisakot keresni a fiú számára. („Apa hirtelen megállt. Végignézett a fiún. – Nem járhatsz viking sisak nélkül. A fiú rábólintott.”) Beszerző útjuk azonban nem jár sikerrel, a novella zárata ezért időtlenített kereséstörténétté változik: „Tovább...megint csak tovább. [...] És mentek tovább a viking sisak után.” Erdődy Edit a novella befejezését úgy értelmezi, hogy az út (viking sisak utáni menetelés) végtelenbe nyúló távlatai kifejezhetik, hogy az „álmok, vágyak, a transzcendencia igénye nem törik meg a hétköznapi világ szükségén”.²⁸⁶ Fontos mozzanata azonban a szöveg zárlatának, hogy az eredmény nélküli vonulás – ismét Erdődy szóban forgó tanulmányát idézve – „tarthat évekig, évtizedeken át, egészen az elbeszélés jelenéig.”²⁸⁷ Azaz nem érik el a vágyott célt, a mitikus hagyományt ismétlő azonosulást.²⁸⁸ Jóllehet a transzcendencia igénye nem törik meg, ám elérhetősége, evilági jelenléte, akárcsak *Az igaziak* című novellában, meglehetősen kérdésessé válik.

A nagy keserű című szöveg ugyancsak az emberfeletti hős utánzásának lehetetlenségét, a mintakövetés kudarcát példázza. A főszereplő fiú a Muralik Éváéknál tartott zsúron a filmek által javasolt megoldási módokat alkalmazva pontosan az ellenkező hatást éri el, mint amit szeretne. Nem válik a társaság csodált és irigyelt figurájává, mint Clive Brook, a Nagy Keserű lord Douglas estélyén, hanem nevetségessé és komikussá lesz gyerektársai között. Leplezetlen az irónia, amely a Muralik Évánál tartott zsúr és a lord Douglas estélyének eseményeit vetíti egymásra. Azok a cselekedetek, melyek az utóbbi helyen a főhőst az emberi nagyság megtestesítőjévé teszik, azok a zsúr

²⁸⁶ Erdődy Edit: „Mándy Iván: *A viking sisak*”. In: *Tiszatáj* 1997/2. Diákmelléklet. 9.

²⁸⁷ I. m. 10.

²⁸⁸ Vö. „A Viking hajóhad ugyanis a moziterem elhagyását követően még mindig *vonul*. A viking sisak keresése – a mitoszokban gyökerező kereséstoposz, amelynek számtalan variánsa alakult ki az évezredek során –, a reménytelennek tűnő kutatás befejezetlenségével zárul a novella.” (Hózsza Éva. *A novella új neve*. 89.)

kontextusában csetlő, botló, szerencsétlen figurává változtatják a főszereplő fiút. Ismét nem volna azonban teljes a kép, ha nem elevenítenénk fel a novella befejezését. Az utolsó szakaszból ugyanis kiderül, hogy a fiú nem okul a kudarcból, nem veszi reményét, hanem rituális megerősítésért a moziba siet: „Kint volt a lakásból, levágtatott a lépcsőn. Az utca túlsó oldaláról még visszanézett a házra.

– Egyszer majd eljön a nagy keserű, és akkor lemossa ezt az egész társaságot!

Az Eldorádó moziban még becsúszott a fél nyolcas előadásra.

– Éppen a híradó megy – mondta Emmike a pénztárból.

Odabent, egyik virágfüzérekkel feldíszített hajó fedélzetén az angol királyné fogadta a fiút.”

A két, utóbb említett novellának (*A viking sisak*, *A nagy keserű*) közös jellemvonása, hogy ábrázolt világukban, a mozi-vásznon megelevenedő mitikus történet megismétlését, az ott látott minta követését kíséri meg a főszereplő fiú (illetve az első esetben csatlakozik hozzá az apa is). Akármilyen furcsán hangozzék is, az ilyen mintakövetési mechanizmus, melynek „eredetijét”, követendő példáját az emberfeletti hősökől szóló történetek adják, nagyban rokonítható az archaikusnak nevezett társadalmak archetípus-ismétlési mechanizmusával, melynek leírását, jellemzését Mircea Eliade – hogy csak a téma egyik legismertebb szerzőjét említsem – több munkájában is megtalálhatjuk. A vallástörténész alaphipotézise *Az örök visszatérés mítosza* című könyvében, hogy a „premodern” vagy „hagyományos” társadalmakban a tárgyaknak és tetteknek csak akkor van értéke, ha újra tud teremteni valamilyen őseredeti mintát: a „jelentőségteljes profán cselekedetek csak azért tesznek szert a nekik tulajdonított értelemre, mert szándékosan megismétlik azokat a cselekedeteket, amelyeket *ab origine* nyilatkoztattak ki az istenek, a hősök vagy az ősök.”²⁸⁹ Az előképet, a példát a közösségek mítoszai rejtik magukban, és ezekkel eggyé válni csak különleges alkalmakkor, a rítusok során lehetséges. Az eggyé válás pillanata az értelem nélküli, történelmi vagy más szóval, a profán időből való megtérést is jelenti a szent „valóságba”, melyre az „ismétlés vagy utánzás révén lehet szert tenni; mindaz, aminek nincs példaadó mintája, »értelmetlen«, hiányzik belőle a valóság. Az ember ily módon arrafelé halad, hogy maga is archetipikussá és paradigmaticussá váljék.”²⁹⁰ E társadalmakban minden, amit mitikus minta nélkül tesznek, a profán szférájába tartozik, ennél fogva hiú és illuzórikus, végső soron pedig irreális cselekedet.

²⁸⁹ Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998. 19.

²⁹⁰ I. m. 59.

A *Régi idők mozija* című kötet darabjai közül az archetipikusat követő magatartás legnyilvánvalóbb példáját a *Rin-Tin-Tin* című szövegben találhatjuk, mely lényegében nem is áll másból, mint egy azonosulási szándékot kinyilvánító monológból. Főszereplője, a fiú egy pesti bérház udvarára állított porolórúdba kapaszkodva kiabálja: „Én vagyok Zé, a fekete lovag, én vagyok a Vasálarcos! [...] Én vagyok Zöld Kabát kapitány! Én vagyok Rin-Tin-Tin az expedíciós kutya!” Ehhez hasonló azonosulás-vágy figyelhető meg *A szürke sapka* című novella azon jelentében is, amikor a fiú mintegy rituális mozdulattal a fejére helyezi James Cruze, a híres rendező elnyűtt fejfédőjét: „Most már Streig is állt, és csak nézte, ahogy a fiú lassan, nagyon lassan a feje felé emeli a sapkát. Egy mozdulat...még egy...

– És James Cruze belép a műterembe!”

Az utolsó szavak kimondása olyan performatív aktusnak tekinthető, mely az azonosulás pillanatát hozza létre, és megnyitja a kaput a mitikus minták valósága felé. Nem véletlen, hogy a sapka megszegve a valóság gravitációs törvényeit csak ez után a performatív aktussal jelölt pillanat után fog – a mitikus világ törvényeit a legkevésbé sem sértve – a levegőbe emelkedni.

Talán ideje összegezni a megfigyeléseket. A *Régi idők mozija* című kötet idézett szövegeiben megjelenik az „ősibb” elbeszélői hagyomány mitologikusnak nevezhető formakincse, mely egyfelől a korabeli filmek történetmesélői szerkezetét idézi, másfelől pedig bibliai szövegeket elevenít fel, melyek az előbbieket mintázataiba épülnek. Az előképek megidézése és újrakontextualizálása gyakran eredményezi az ironia alakzatának létrejöttét, melyet az elbeszélő és a főszereplő fiú nézőpontjának eltávolodása eredményez. Mindeközben ennek ellenkezője is megfigyelhető: az elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja hitelesíti a gyermeki nézőpontot, mely a maga tisztaságában és eredetiségében jelenik meg az „epikai hitelesség” magas fokán. A szövegek egyszer igenlik, és minden ironia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távolságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kísérli meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani.²⁹¹ A leggyakrabban nem sikerül ezt megvalósítania, mint például nagy keserű

²⁹¹ „A profán idő kiiktatásának és a mitikus idő megteremtésének szakrális térben kell lezajlania, a »világ közepé«-t jelentő szent térben, melynek égi előképe van. Égi előképe elsősorban a templomoknak, a leginkább szent helyeknek van.” – állítja Eliade. (*Az örök visszatérés mítosza*. 21.)

utánzása esetében, ám máskor eléri célját, mint a James Cruze, a híres rendező mozdulatát felidéző aktusával. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a megelevenített mítoszok nem tekinthetők az ún. archaikus ember mítoszainak, mivel azok alapvető jellemvonását nélkülözi: nem transzcendens eredetűek (hiszen éppen ezen eredet elvesztéséről szól *Az igaziak* című novella); miközben a szent minta-, paradigmakövetés mégiscsak az archaikus ember sajátja volna. A modern és premodern ember – ahogy az idézett vallástörténész nevezi őket – mítoszártelmezései látszólag egyszerre vannak jelen a szóban forgó Mándy-szövegekben. A kérdés az imént vázolt kettősségeket számításba véve, mintegy összefoglalóan a következőképpen tehető fel: mi eredményezi, hogy a *Régi idők mozija* című kötet történeteiben egyszerre jelenik meg az irónia és iróniamentesség, a szent mítosz és annak deszakralizált változata, a rituális mintakövetés és annak paródiája?

A novellák ezen kettőssége a legegyszerűbben – a már vázolt módon – két nézőpont, fiú és az emlékező-elbeszélő együttes jelenlétével magyarázható, mely a *Régi idők mozija* szövegeiben még látszólagos egyensúlyban van, mondhatni, váltakoznak egymással, mint például *A viking sisak* esetében, ahol a film-vásznon kibontakozó mitologikus történetet, minduntalan a nézőtérén hallható kizökkentő kommentárok ellentétezzik.²⁹² A *Zsámboky mozija* kötetben azonban az elbeszélő

Filmszínház és templom azonosítására több példát is találhatunk Mándy mozi-novelláiban: „Oszlopok, plakátok – és az a súlyos nyomasztó csönd. Mint a templomban.” (*Az előcsarnok*); „ez talán nem is mozi, hanem baptista imaház” (*Az igaziak*); „Kápolnára [emlékeztettek ezek a mozik], ahol prédikáció helyett vetítettek. A zenét is egy harmónium adja” (*Zsámboky mozija* 140.). A profán idő és tér kiiktatásának szent helyévé válik a mozi. Ebben az értelmezésben a filmnézés, a fiú mozibeli élményei, egy szakrális rítust mintáznak, melynek során a többi nézővel együtt részesülhet a (film)mítosz szentségben. Ennek legelső feltétele, hogy az „eljárás” kiszakítsa a résztvevőt a valós időből, és a mítosz időtlenségébe helyezze. A nézőtér sötétje, a filmkezdést megelőző csend a mozi-rítus ilyen funkcióinak tekinthetők: „Ebben a csöndben és sötétben igazán nem lehetett tudni, hogy délelőtt van-e vagy délután. Semmit sem lehetett tudni.” (*Az előcsarnok*) „Vörös és kék fények égtek ebben a sötétben. Vörös és kék üveggömbök foszforeszkáltak a falban. Kráterek voltak ebben a vörös és kék hömpölygésben, kitörő vulkánok, ahogy mindent magukkal sodornak. A fiú elbódultan bámult az üveggömbbe, és közben egyre a mozi nevét ismételte: – Tivoli, Tivoli, Tivoli...” (*Biribi*)

²⁹² Korábban ezért neveztem „látszólagosnak” *A viking sisak* című novella iróniamentességét. A drámai és a fiú nézőpontjával „hitelesített” viking történetet ugyanis gyakran szakítják meg a nézők kizökkentő, iróniától (vagy legalábbis az eltávolítás aktusától) sem mentes kommentárjai. Például: „Eleanor Boardman lehuny szemmel várja a halálos döfést. Az ifjú viking eldobja a kardot, és átöleli Eleanor Boardmant. – Na tessék! – mondta valaki a nézőtér sötétjében.” Vagy: „Kardvillanás. A fiú fájdalomtól eltorzult arca. Eleanor Boardmané. Test zuhan a testre...Fölöttük a kard. Cedrick Pé félrevonja a sátor függönyét. Arcán iszonyat, ahogy benéz. A viking lány int, és Cedrick Pé eltűnik. Aztán a lány is elhagyja a sátrat, vissza se néz. – Ezt elintézte – hallatszott a nézőtérről – Ezt aztán igen!”

kritikai hangja, ironikus beszédmódja (Zsámboky alakjához kapcsolhatóan) kiteljesedik, és szinte egyeduralkodóvá válik, oly mértékben, hogy „az ellágyulásnak még az árnyéka is elkerüli.”²⁹³

Erdődy monográfiájában az idősíkok „párviadalára” vezeti vissza a szövegek fentiekben bemutatott kétpólusosságát, mondván: Mándy hatvanas években írt múltidéző novelláit bonyolult időviszonyok jellemzik: nemcsak az elbeszélés ideje különül el az elbeszélte történet idejétől, hanem ez utóbbi, a felidézett idősík is több rétegű. Az elbeszélést a két idősík közötti *viszony* határozza meg, ez válik az elbeszélés legfontosabb strukturáló tényezőjévé. Nem a múltról vagy a jelenről, illetve a jelenben felidézett múltból »szól« egyszerűen a szöveg, hanem jelen és múlt egymásra hatásáról, egymásnak feszülő versengő párharcáról. [...] Az elbeszélés jelentéselemei is e kettősség szerint rendeződnek, s ez határozza meg következésképpen az írások gondolati-világnézeti struktúráját is.”²⁹⁴ Az *akkor* és *most* időbeli szembenállása – írja Erdődy – Mándy korábbi írásainak *itt és máshol* késő romantikus, térbeliségen alapuló dichotómiáját váltja fel: első korszakában az elvagyódás kvázi-romantikus gesztusa elsősorban földrajzi, térbeli kiterjedésében realizálódott, „s a második korszakban az *itt* és *most* állapota abszolutizálódott, a hatvanas évekre a kettősség időbeli dimenziója válik elsődlegessé: a *most* és *akkor* polarizációja szerint rendeződik az epikus anyag”²⁹⁵ A jelen valósága és a filmek múlttal összeolvadó mitikus világa könnyen párhuzamba állítható az idősíkok „versengő párharcával”.²⁹⁶ Tovább szöve e gondolatot: *kétféle* szövegtípus egymásnak feszüléseként is értelmezhető az időviszonyok Erdődy által vázolt „párharca”, hiszen az utóbbi idősík (*akkor*) az epika „primitív, ősebb formáit” idézi, míg az előbbi (*most*) mintegy ezt (újra)olvasva kérdőjelezi meg a mitikus teljesség létrehozásának lehetőségét. Nyilvánvalóan a fiú nézőpontja az utóbbi (*akkor*), míg a felnőtt férfi nézőpontja az előbbi (*most*) szövegtípushoz kapcsolódik.

Hózsá Éva *A novella új neve* című munkájában egymást (is) olvasó szövegek intertextuális hálózataként értelmezi Mándy novelláit. E megközelítésmód egyik fontos eredményeként a fiú és a férfi szereplők befogadásmódjának jól kitapintható különbségére mutat rá: „A fiú eszményeket keres, a férfi már lerombolt eszmények perspektívájából olvas.”²⁹⁷ Illetve: „Mándy Iván felnőtt szereplője

²⁹³ Vö. Erdődy: *Mándy Iván*. 51.

²⁹⁴ I. m. 45-46.

²⁹⁵ I. m. 46.

²⁹⁶ Ezt Erdődy is megteszi: i. m. 48-49.

²⁹⁷ Hózsá Éva: *A novella új neve*. 63.

[ellentétben a fiúval] vállalja a »dekonstrukciót«, hogy aztán egy más szöveget konstruáljon.”²⁹⁸ A dekonstrukció aktusát Hózsá – Szegedy-Maszák gondolatait idézve – a szövegek új összefüggésrendszerbe helyezésének szüntelen mozgásaként értelmezi: „minden újraolvasás folytatja és kitörli, azaz felejt és felejteti a korábbi magyarázatokat. Sosem állíthatom, hogy megértettem valamely művet, mert az nem jelenlét, hanem történés. Ha megtaláltam üzenetét, egyúttal el is veszítem azt, amikor kiszakítom valamely összefüggésrendszerből, és másikba helyezem.”²⁹⁹

Hózsá a fiú és az emlékező-elbeszélő – az ő megfogalmazásában: „fiú” és „férfi” – kettős viszonyába lényegében egyetlen új, bár nagyon fontos elemet vezet be: az olvasás aktusát. A visszaemlékező-elbeszélő ugyanis *újra*olvassa és egyben újra kontextualizálja a filmek mitikus világát, mely a gyermeki fantáziával érintkezésben bomlik ki. Az új szöveggörnyezetbe helyezett, azaz – a fent vázolt értelemben – dekonstrukció tárgyává tett korábbi (film)szövegek a megváltozott befogadói helyzetben más megvilágításba kerülnek, értékeik átíródnak, esetleg ellenkező előjelűvé változnak. Ennek példája jól látható volt *A nagy keserű* című szövegben, ahol a fiú (mítosz)olvasata a felnőtt elbeszélő horizontjából erősen megkérdőjelezhetőnek hat – ezt bizonyítja az ironia alakzatának megjelenése. Hasonlóképpen *A viking sisak* című szövegben a végtelenített kudarcélmény (nem találnak sisakot) a férfi nézőpontjából megfogalmazott válaszként is olvasható a fiú mitikus időszemléletére, mely az eseményeket örökké ismételterhetőnek és „archetipikus”, „paradigmatikus” eredetűnek hiszi. A visszaemlékező, felnőtt elbeszélő dekonstrukciós megközelítésmódjának fontos példája még a *Hetes sor egyes* című novella, melyben a filmet néző fiú az oszlop és két „hatalmas” fej takarásában csak részleteiben és szinte jelentéselemeire hullva látja a vásznon kibomló történet bizonyos részleteit: „–...gyázz!

Ennyi látszott a feliratból.

A nő fél feje is eltűnt. Az ágy másik végében történhetett valami. Egész biztos, hogy Harry Liedtke mászott be az ágyba, Harry Liedtkétől minden kitelik.

De hogy mi telik ki Harry Liedtkétől – abból semmit se látni.

Az oszlop. Ez volt a fiú előtt.

De talán egy kis rés...Hiszen lehetetlen, hogy...! A válla mindjárt megtalálta azt a kis repedést. Hányan dőlhettek ide, hányan síkálhatták, dörzsölhették az oszlopot! Hányan rugdalhatták szinte rácsavarodva! [...] és megint a rést kereste. Rést az oszlop mellett, rést a fejek fölött”

²⁹⁸ I. m. 62.

²⁹⁹ Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 74.

A film-befogadás élménye a mozi falain túlra is magával kíséri a fiút, mintegy rávetülve a valóság „normális” látásérzékelésére:

„Odakint majd elszédült.

Pálcavékony negyed-alakok rohantak mellette, szakadozott mozdulatokkal. Meghasadt szájak, fél bajuszok, homlokok repülő foltja. Autó levágott orra, villamos ablaka. Parányi rés az utcából, parányi fény a kirakatokból.

Futott az utca elvékonyodott szalagján. Feliratok kísérték, láthatatlan feliratok tekeredtek köréje.

Futott az utca leszakadt szalagján.”

Amiképpen a film-mítosz, úgy a valóság érzékelése is egészlegességét veszti, és mintegy alkotóelemeire hullik szét.³⁰⁰ A történetek szintjén ez azt jelenti, hogy a mítoszokban megtestesülő nagy narratívát felváltja a számos, egymáshoz nem illeszthető kis narratíva,³⁰¹ az érzékelés szférájában pedig az objektivitásnak, a transzcendenciára alapozott ellenőrizhetőségnek szűnik meg a létalapja, átadva ezzel helyét a fizikai test instabilitásába – és a novella alapján hozzátehetjük: mindenkori pozíciója, *látószöge* – által meghatározott, szubjektív érzékelésnek.

A felnőtt újraolvasó dekonstruktív aktusa, azáltal, hogy a mítoszokat megfosztja transzcendens eredetüktől (*Az igaziak*), átfogó teljességüktől (*Hetes sor egyes*), és így azokat – derridai értelemben – középpont nélküli szöveggé alakítja,³⁰² a szövegjelentés kérdésében is döntést hoz, mégpedig azért, mert a szépirodalmi és a mitikus szöveg közt értelmezés szempontjából áthághatatlan a különbség. A

³⁰⁰ A látásélmény hasonló töredezettségével, „rés”-szerűségével a *Francia kulcs* című regényben találkozhatunk, amikor apa és fia egy résen át átlátnak a szomszéd szobába: „Aztán amikor hazajöttek a moziból, fölfedezték a rést az asztal mellett. Szépen át lehetett látni a másik szobába. Nagyszerű egy ilyen rés. Megtudja az ember, hogy a szomszédnak spirituszfőzője és tornacipője van. Csak a tornacipőt lehetett látni a szomszédból, Feriék ezzel is beérték. Aztán megjelent egy karcsú női láb.” Mándy Iván: *Francia kulcs*. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Bp., 1948. 12.

³⁰¹ A rekonstruálhatatlan „nagy történetre” példa lehet még *A cowboy* című elbeszélés, melyben a főszereplő fiú és barátja, Streig Gyuri egy celluloid tekercs darabjait nézegetve – melyet a Fővárosi Mozi gépészétől kaptak (!) – azon vitatkoznak, hogy ki tudja valójában az „eredeti” történetet. Ám e novella nemcsak azt példázza, hogy a részletekből nem kerekíthető ki a „nagy” (film)történet, hanem, (szó szerint) a film-elbeszélés medialitásra irányítja a figyelmet, hiszen ami alapján a történetet rekonstruálni akarják, az a mozgókép apparátusának egy tárgyi eszköze: a celluloidtekercs.

³⁰² Vö. „csak azt gondolhattuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelenlévő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincsen természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem hely, amelyben a jel-helyettesítések végtelen játéka folyik.” (Derrida, Jacques: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon* 1994/1-2. 22-23.)

szépirodalmi szöveg lényegéhez hozzátartozik ugyanis az átértelmezhetőség, „a mítosznak viszont csak egyféle jelentése képzelhető el: az eredeti jelentés.”³⁰³ A mítoszt alkotó alapegységeknek „a mítoszhoz tartozó kultúrában volt utaltja, azaz föltételezték róla, hogy fennállót jelöl, ma viszont már csak szövegkörnyezettől függő jelentése van”.³⁰⁴ Amint a szövegkörnyezet megváltozik – ismét *A nagy keserűt* említve példaként: lord Douglasnál tartott estélyen megfigyelhető magatartásformákat Muralik Éva zsúr-partiján kísérli meg alkalmazni a fiú: – a tettek jelentése is átértelmeződik. A visszaemlékező-elbeszélő, a „felnőtt újraolvasó” megközelítésmódjával a fiú világában megjelenő mítoszok „eredeti jelentését” kérdőjelezi meg, bemutatva, hogy az egykori jelentések újraértelmezése mindenkor lehetséges, illetve, hogy a szövegek nem a létrejöttüket megelőző igazságokra és jelenségekre vonatkoznak, hanem előttünk formálódnak. Nem valami eleve ismert felől akarnak meggyőzni, hanem mintegy kérdéseikbe avatnak be.

A *Régi idők mozijának* legelső szövege, a *Mottó* – akárcsak a *Diákszerelem* – egy filmszakadás miatt abbamaradt vetítés történetét beszéli el: „Elszakadt a film, az előadás abbamaradt. Valaki még mondta is, hogy ez mindig így van a Bé teremben.

Újra megnézte ezt a filmet? Vagy többé már nem is adták? Mert már akkor is régi volt, olyan régi, hogy nem is lehetett összeragasztani?” A *Mottó* nemcsak kötetkezdő helyzetéből adódóan, hanem ’fő gondolat’ jelentéséből következően is a „később” sorra kerülő szövegek alapszituációját hangsúlyozza, mely – kissé leegyszerűsítve – az egészes történet létrejöttének kudarcát mondja el: „Mi lehetett a címe? És milyen film volt? Mi lett a nővel, aki örökké csak bolyongott, a bozontos szemű öreggel, a csontos ormányú kőelefántokkal?” Majd a szöveg a történetet létrehozó hely megnevezésével zárul, mintha ez végül fontosabbá válna, mint maga a meg nem születő történet: „Bodográf Mozi, Bé terem.” Az utóbbi mondat akár a „lerombolt eszmények perspektívájából olvasó férfi” válaszaként is értelmezhető, melynek kimondásával a történetet összerakni igyekvő fiú kísérleteinek vet mindörökké véget. A vetítés *helye* (Bodográf Bé terem), illetve annak *apparátusa* kerül előtérbe a filmszakadás következtében.³⁰⁵ Ugyanakkor, ha ezt az ábrázoló szövegre vonatkoztatjuk – mint ahogy azt már korábban megtettük –, akkor elmondható, hogy a filmszakadás bemutatásával egy időben az „epikai teljesség” és „hitelesség” korabeli tétele is érvényét veszti. A

³⁰³ Szegedy-Maszák Mihály: „Mítosz és történetmondás”. In: Uő: *„A regény, amint írja önmagát.”* Korona Nova Kiadó, Bp., 1998. 44.

³⁰⁴ I. m. 37.

³⁰⁵ Amiképpen erre a *Diákszerelem* című szöveg vizsgálatakor is igyekeztem rámutatni.

felnőtt újraolvasó elhatárolódik ugyanis attól a regénytípustól, „mely a jól tagolt cselekményt, szoros időrendet, érzékletes alakjellemezést, világos szerkezetet tartotta az epikai ábrázolás lényegének”, melyeknek írója igyekszik fönntartani a hitet olvasójában, hogy „a regény hű mása az életnek, vagyis nem kitalált történetet, hanem »valóságos« eseményt mond el: objektív érvényű ábrázolást nyújt.”³⁰⁶

A fiú és a felnőtt (emlékező-elbeszélő) nézőpontjaihoz – a fentiekből következően – két különböző értelmezői magatartás kapcsolható. Az előbbi a filmszövegek „eredeti jelentését” keresi, melynek a valóságban létező utaltja van, és ebből következően kísérli meg alkalmazni azokat a valós szituációkban. Az utóbbi az ironia távolságtartásával jelzi, hogy a filmszövegeket nem valóságra vonatkozásukban, hanem fikció voltukban értelmezi. E két megközelítésmód lényegében párhuzamba állítható a hatvanas évek magyar regényirodalmának két alaptípusával. Az egyiket a regény erős valósághoz kötöttsége jellemzi, a „hagyományos realizmus” normáihoz igazodó esztétikai szemléletmód, továbbá: alaptézise, hogy „az igazi regénynek, azaz a realista művészi tükrözésnek a társadalmi fejlődés egységes és egész képét kell nyújtania, a középponti osztályellentét nézőpontjából rajzolni meg egy korszak társadalmilag jellemző, tipikus arculatát. Ez a felfogás a klasszikus realista regény típusát tekintette követendő példának.”³⁰⁷ A másik típusú regény „nem érzi már elegendőnek, hogy pusztán elbeszélést nyújtson, s megmaradjon az életszerűség egynemű közegében, és azt sem tartja követendőnek, hogy valóságismereteink és tapasztalataink közvetlen érvényességi körében mozogjon. Vállalja, zavart kétkedéssel vagy ironikus fölénnnyel, hogy fikcióval is dolgozik.”³⁰⁸ A hatvanas évek derekán született *Régi idők mozija* – akárcsak a ’75-ben napvilágot látott *Zsámboky mozija* – nyilván az utóbbi típusba sorolható ironikus hangvétele, linearitást megbontó időkezelése és az ábrázolás nézőpontjának folytonos váltogatása miatt – hogy csak a legfontosabb jellemvonásokat említsem összefoglalóan.

Az említett szövegek fontos tulajdonsága, hogy nem úgy döntenek egyik esztétikai szemléletmód mellett, hogy reflexió nélkül alkalmazzák azt, hanem mintegy bemutatják, színre viszik az állásfoglalás folyamatát. Azáltal ugyanis, hogy az emlékező elbeszélő nézőpontja felülírja a fiút, egyúttal a regény státuszát meghatározó döntési mechanizmust is láthatóvá teszi. A férfi dekonstruktív újraértelmezésében sorozatosan megsérti a „Jó” és „Rossz” elemek viszonyáról, a

³⁰⁶ Béládi Miklós: „A magyar regény új útjai.” In: *Uő: Érintkezési pontok*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp., 1974. 662-663.

³⁰⁷ I. m. 685.

³⁰⁸ I. m. 686.

teljességről és hitelességről szőtt esztétikai elméletek alaptörvényeit.³⁰⁹ Jóllehet e törvénysértések egészen más szöveg-felfogást körvonalaznak: „a regény nemcsak a világ elé tartott tükör, hanem nyilvánosságnak szánt hangos gondolkodás el nem döntött – s véglegesen talán soha el nem dönthető – kérdésekről.”³¹⁰ A szóban forgó regények, szövegek reflexív módon ábrázolják esztétikai állásfoglalásukat; nem állítják, hogy megdönthetetlen igazságokat jelenítenek meg, hanem éppen ellenkezőleg: befogadjukat igyekeznek visszavezetni „bizonyos alapok – gondolatiak és életbeliek – újraértelmezéséhez.”³¹¹

Ami Mándy idézett munkáiban tehát újszerű és sajátos, az az esztétikai *választás* ábrázolása. Ebben fontos szerepet játszik egy másik médium, a film megjelenése. Az említett reflexív viszony ugyanis a főszereplő fiú mozivásznon látott történetekkel kialakított viszonyának *újraértelmezésében* bomlik ki. A filmen ábrázolt történetek nem tudnak epikai teljességükben létrejönni, mert a technikai apparátus meghibásodásai, a filmszakadások, a lineáris történetvezetést megakasztó nézői kommentárok minduntalan az illúziót létrehozó eszközökre, a médiumra irányítják a figyelmet. A „lerombolt eszmények perspektívájából olvasó férfi” az „eredeti jelentés” mítoszát megkérdőjelezve a szövegösszefüggések jelentésteremtő működésmódját hangsúlyozza. Amit a filmképek „ideák nélküli platonizmusának” nevezhetünk, az a szövegek végső jelentésnélküliségének feleltethető meg; és amiképpen a technikai kép sem leképez, hanem *létrehoz*, úgy a szöveg sem tükrözi, hanem teremti világát.

A *Régi idők mozija* és *Zsámboky mozija* című könyvek szövegvilágából kiolvasható és egyúttal reflexív módon bemutatott esztétikai állásfoglalás akár a *Brancs* című önéletrajzi novellában – megközelítőleg tíz évvel azelőtt³¹² – megfogalmazott vádakra adott válaszként is magyarázható. A szóban forgó szöveg egy „irodalmi” összejövetelet ábrázol, ahol egy Bartos nevű író így rohan ki a Mándy alteregónak tekinthető,³¹³ Máдай ellen: „Valami mégiscsak történt a háború óta, valami

³⁰⁹ Vö. I. m. 689.

³¹⁰ Uo.

³¹¹ I. m. 696.

³¹² A novella az *Idegen szobák* című, 1957-ben kiadott novelláskötetben jelent meg.

³¹³ A szereplő (Máдай) és tételezett szerző (Mándy) rokonságát bizonyítja a szövegben, hogy például Mádayt – Veronka nézőpontját felvéve – így jellemzi az elbeszélő: „Hát nekem már fejfőrcsöm van az örökös tömondaitól! És aztán mikről ír? – Veronka szinte felnevetett. – Egy ember bemegy a kocsmába, kijön a kocsmából. Vagy két gyerek labdázik, és a csősz elkergeti őket. Ilyen csodálatos dolgok jutnak az eszébe. De ő is olyan. Mondják kint ül a téren egy padon, és maga elé bámul. Sokat lődörög. Ki is mondta, hogy van valami nagy szerelme? Á, ez csak ír!” (Mándy Iván: „Brancs”. In: Uő:

megváltozott. Itt vannak az új telepések, aztán akiknek a földjeit szétosztották. A házban egymás mellett lakik az élmunkás a bélistás ezredessel. Ki kéne menni a bányászokhoz, az üzemekbe, népi kollégiumokba. Megismerni! Megismerni! – Bartos fölkapta a fejét. – Úgy írsz, Máдай, mintha negyvenöt óta nem láttál volna embert!”³¹⁴ Az esztétikai utasítás világos: feltérképezni, megismerni, majd az előzetes élmények alapján megírni a valóság tükörképét, feltételezve persze, hogy az élményekben a világ valódi képe tükröződik. Az ilyen elvek alapján létrejövő regény nem kételkedik a megismerés és megismerhetőség abszolút jellegében, ezért világához hozzátartozik „a megfellebbezhetetlenség légköre, amelyet a részletező leírások tényszerű hitelessége, a tárgyi környezet rajza, a valószerű elemek bősége hangsúlyosan ki is emel”³¹⁵ Ezzel az elképzelésmóddal fordul szembe Mády, mikor a megismerés, a megismerhetőség és ettől nem függetlenül a megjelenítés kérdését teszi szövegeinek alapvető témájává. A vizsgált írásokban mindezt egy másik művészeti ágnek, a film médiumának a felhasználásával és *újraértelmezésével* valósítja meg. Mády nem a világ szerkezetétől tekinti megelőzöttnek az individualitást, hanem a rendelkezésre álló jelrendszerek hálózatától. A mindenkori szöveget (beleértve a filmet is) nem a valóságra vonatkoztatásában véli megérthetőnek (és mivel ezt nem így gondolja: ezért vall kudarcot a Muralik Éva partiján a fiú), hanem a tapasztalatközvetítés modelljeként. Elvontabban fogalmazva, egyúttal Béládi Miklós szavait felhasználva, úgy összegezhethetnénk az eddigi gondolatmenetet, hogy a vizsgált szövegek mintegy reflexív – és ironikus – módon vázolják a folyamatot, melynek során a „pragmatikus”, valóságtükröző regény (Mády által gyermekként ábrázolt) befogadójának helyébe a saját jelszerűségét problematizáló „fenomenológiai-ontologikus regény [“felnőtt” befogadója] lépett.”³¹⁶

Novellák I. Palatinus, Bp., 2003. 367-368.) A csősz képe Mády első regényét is megidézheti, a *Csőszház* (1943) címűt, vagy a labdázó fiúk említése az *Egyérintő* című – szintén az *Idegen szobák* kötetben megjelent – novella főszereplőit. Továbbá Bartos vádja („Meddig nyúzkod még a cigányokat meg a téri bicskásokat?”) két novellát is – *A vendégek a palackban* (1949) című kötetből – pontosan kijelöl: a *Könnyező fák* címűt, mely a Spinyóka nevű cigánylány, illetve *A gyerek* címűt, mely Félszemű Karcsi gyilkosságának történetét beszéli el.

³¹⁴ Mády: *Novellák I.* 369.

³¹⁵ Béládi: *A magyar regény új útjai.* 695.

³¹⁶ I. m. 698.

**Mészöly a felvevőgéppel (Mészöly Miklós *Film* című
regényéről)**

A kamera és a narrátor

A képrögzítés technikai eszköze, a kamera kiemelt jelölője a *Film* című regénynek, ez abból a – szóban forgó szöveg kapcsán sokat idézett – naplórészletből is kitűnik, melyben Mészöly Miklós az írás keletkezésének körülményeit eleveníti fel: „Az egyik augusztusi este egy öreg házaspárt láttam hazafelé csoszogni a Csaba utcában. Annyira megragadott a *kép*, hogy mikor írni próbáltam róluk, akaratlanul is egy szűrő iktatódott közbe – a kamera. [...] Persze kamera (és rendezés) valamilyen formában mindig is *van*, és mindig ott *van*; csak a különböző személyragos előadásmódokkal igyekszünk eltusolni a jelenlétét.” Az eszköz – állítja Mészöly az idézet utolsó szakaszában –, ha nem is láthatóan, érzékelhetően de *mindig* jelen van, és mintegy észrevétlenségében beleolvad a narrációba. A *Film* esetében azonban éppen az történik, hogy az amúgy láthatatlan eszköz leválik az elbeszélőről, *elkülönül* attól, és legalábbis részben önálló életre kel: „S minthogy elsősorban a *kép* ragadott meg, hitelesebb csalásnak éreztem, ha engedem, hogy a kamera és rendezés reális fikcióvá legyen. S ezzel a forma is kitalálta magát.”³¹⁷ A felvevőgép szerepeltetése a regényben, „reális fikcióvá tétele” a *ki az, aki lát* és a *ki az, aki beszél* kérdéseit a metaforák szintjén is elkülönülővé teszi, hiszen a kamera gépi fokalizálóként a látás, láttatás kérdését hangsúlyozottan helyezi a történetmondás verbális aktusa mellé.³¹⁸ A kamera a narrátor trópusaként a pontosságra, hangsúlyokat nem ismerő reprezentációra törekvés szándékát jelöli. Mészöly *Film* című regényének értelmezői azonban korántsem osztják egyöntetűen a narrátor és kamera elválasztottságának gondolatát.

Balassa Péter *Passió és állathecc* című írásában amellet érvel, hogy a *Filmben* nincsen kamerától *független* narrátorhang, hanem mintegy a kamera beszél hozzánk: „A biologikumma váló kamera egyúttal a tettenérés eszköze is, maga a közbeiktatott – habár: perverz – szerszám, *egy* hang (mégghozzá monoton, *nem* narrátorhang): amelyen keresztül szól hozzánk vagy *éppen csak úgy maga elé!*; valamilyen, valakitől eredő, valahonnan hangzó *beszéd*.” Vagyis: a kamerán „keresztül jön a

³¹⁷ Mészöly Miklós: „Regényforgatás”. 192.

³¹⁸ Az utóbbi funkció azért tekinthető metaforikusnak, mert amiképpen a láttatás sem valódi tárgyakat vagy képeket rejt a szövegben, akképpen a regény beszélője, narrátora sincsen jelen a mű befogadásakor, hanem csak a szöveg vizuális élményéből, vagyis az olvasás aktusából következtetünk vissza a „történetmesélő alakjára”, a „tétélezett” beszélőre.

szöveg” – írja.³¹⁹ Továbbá az „egybeolvasztás” jelölői lehetnek még a Balassa szövegben azok a szakaszok, melyek a kamerát tüntetik fel a beszéd alanyaként: „a Kamera számos helyen ki is mondja”, „A Kamera beszédhelyzete”, „a Kamera öndefiníciója”³²⁰ stb. Látható, Balassa értelmezésében a narrátorhang beleolvad a kamera nézőpontjába, ezáltal mintegy megkérdőjelezi a Mészöly-esszéből fentebb kiolvasott megkülönböztetést. Nem kezeli külön értelmezési szempontként a *ki lát*, illetve a *ki beszél* kérdését, vagy ha tetszik, szövegmagyarázatában a kettő egymásba csúsztatása mellett érvel.

Thomka Beáta Mészöly poétikájában meghatározó elvnek tekinti az *érzékelő* alany és a *beszélő* alany elkülönülését: „Az elbeszélő én és a tapasztaló én vagy történetmondó és az átélő én közötti viszony sajátos differenciáltságban jelentkezik ebben a művészetben. Mintha kölcsönösen figyelemmel tartanák egymást ezek az éntudatok”.³²¹ Amennyiben a *Film* című regény elemzésekor akarjuk alkalmazni e „differenciáltság” kategóriáit, akkor számot kell vetni a kérdéssel: miképpen határozható meg a *tapasztaló én* és ezzel összefüggésben: az *elbeszélő én* a szóban forgó műben? Nehezen vonható kétségbe, hogy a kamera *látásmódot* modelláló és nem egyéb *tapasztalati* formákat megjelenítő alakzat. Fontos azonban említeni, hogy a felvevőgép mellett *mikrofon* is működik a regényvilágban, erre utalnak azok a szakaszok, melyek a hangtechnikai utasításokat tartalmazzák. Például: az „Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt az egyéb zajból kiszűrve, mellékesen fölerősítjük” (6)³²². Vagy: „átható utcacsendet erősítünk fel; apró tisztázatlan eredetű neszezések keverékét, amibe távolian behallatszik a Jesus Christ Superstar dallamfoszlánya”, mely dallamfoszlány a regényben visszatérő hang-motívumként újra és újra megjelenik (46). Jóllehet a hangrögzítés eseményét hangosfilm esetében – bár a szakirodalomban sokan némafilmről beszélnek, mondván az Öregek, az Öregasszony „*Emelni a lábat!*” felszólításán kívül nem szólnak semmit – a képrögzítés kiegészítéseként értelmezhetjük, ám ugyanezt már nem mondhatjuk el a szagokról, melyek érzékelésére szintén több helyütt történik utalás a szövegvilágban: „Az alvadó paprikás zsír áraszt erős szagot, és egy közeli vulkanizáló műhely.” (9); “a szag, amit már régebb óta érzünk, talán

³¹⁹ Balassa Péter: „Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Film*-jéről és művészetéről.” In: Uő: *A színeváltozás*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1982. 322.

³²⁰ I. m. 332. 329. 327.

³²¹ Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram, Pozsony, 1995. 26.

³²² Az idézet kiadás, amelyre a főszövegben az oldalszámok vonatkoznak: Mészöly Miklós: *Film*. Jelenkor–Kalligram, Pécs – Pozsony, 2002.

szintén a kádból vagy a kád alól jön” (92). Az érzékszervek, érzetek regénybeli elkülönülése azért is bevonható a szóban forgó kérdéskör vizsgálatába, mert a szaglás nem kapcsolható a kamera által jelölt filmes rögzítésmód technikáinak körébe, az kizárólag az elbeszélői alany „testi” sajátja – erre utal a narrátor alábbi közlése: „a szagot nem tudjuk érzékeltetni” (92) –, és ennyiben az elbeszélő én és a kamera trópusával jelölt tapasztaló én (aki lát és hall) elkülönülésének bizonyítéka lehet. Nem szabad azonban elhallgatni, hogy az iménti példák bemutatásával lényegében ki is merítettük azokat a szöveghelyeket, melyekben a látás mellett más érzékelési forma is felbukkan. Vagyis a regényvilágban megjelenő észlelési formák mennyiségi aránya ugyancsak azt példázza, hogy a „tapasztaló én”-ből mintegy kiválik a *látó én*, mely ezáltal fokozottan hangsúlyossá és ebből következően önálló szövegszereplővé válik. A szóban forgó mű esetében tehát az „egymást figyelemmel tartó éntudatok” elkülönülése a láttatás (jóval kevésbé hangsúlyosan: hangrögzítés) eszközének, azaz a *kamerának* és a beszéd forrásának, a bizonyos testi jegyeket mutató *narrátornak* (hiszen szagol) a differenciájában érhető tetten.³²³

A vizsgált kérdés a Mészöly-szakirodalom más munkáiban is tematizálódik. Könczöl Csaba *Filmről* írt tanulmányában a kamerát mint narratív eszközt vizsgálva jut arra a megállapításra, hogy „az »Elbeszélő« úgy veszi föl a gép »szemléletmódját«, hogy ugyanakkor distanciál is tőle. Belülről tapogatja végig szenvtelen pontosságát, mindent egy szintre nivelláló tárgyi objektivitását, anélkül, hogy hinne ennek igazságában.”³²⁴ Máshelyütt pedig a szóban forgó kérdés körül kialakult vitára reflektálva írja, hogy „itt érkezünk el a regény körüli félreértések fő okához. Sokan a »kamera« nézőpontját azonosították Mészölyével, a gép »emberképét« az íróéval.”³²⁵ A Könczöl által említett „sokak” közé tartozik például Agárdi Péter, akivel a Mészöly *Film* című regényéről folytatott polémiajuk egyik kulcskérdésévé vált a kamera és a narrátor szét- vagy szét nem válása. Agárdinak az általa képviselt ideológiai álláspont vagy talán helyesebben: vád³²⁶ szempontjából fontos volt hangsúlyoznia, hogy a narrátor legalább olyan „rideg, szenvtelen, céltalan technokrata”, aki szinte

³²³ A narrátor testi jellemvonásainak értelmezhetőségéről külön alfejezetben szólok a későbbiekben.

³²⁴ Könczöl Csaba: „Rendezés vagy végrehajtás? Mészöly Miklós: Film”. In: Uő: *Tükörszoba*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 216.

³²⁵ Uő: „A pontosság romantikusa. Mészöly Miklósról.” In: *Tükörszoba*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 234.

³²⁶ Vagy ahogy Könczöl szellemes és meggyőző válaszában megfogalmazta: Agárdi értelmezésében Mészöly műve „nem elemzés és magyarázat tárgya, hanem ideologikus bírálat ügye, az egzisztencializmus neopozitívizmusból való átcsapásának irodalmi illusztrációja.” (Uő: „Kórtani makettünk, Mészöly Miklós”. In: *Tükörszoba*. Szépirodalmi, Bp., 1986. 203.)

bábként mozgatja az öregeket, mint maga a kamera. E jellemvonás felmutatása kritikai megállapításainak egyik alappillére.³²⁷ *Vita a Film értelmezéséről* című írásában először ugyan elismeri, hogy „a filmezés következetes végigvitelét – s ebben igaza van Könczöl Csabának – kívülről is nézi egy másik kamera, az »Elbeszélő«, illetve az íróé. Sőt: Mészöly Miklós *Film* című könyvét úgy is olvashatjuk, mint egy sajátos, irodalomba oltott *concept art*-ot, amelyben nem is maga a film a döntő, hanem az alkotási folyamat végiggondolása, előzetes koncipiálása.” Majd egy oldallal később kritikai észrevételeinek megfelelően így módosítja „egyetértését”: „Ha érzékelteti, ha kimondja is az »Elbeszélő« a kamera kegyetlenségét, önmaga ellen fordulását, igazában nem szakad ki annak »ontologizáló« montázsából. A *concept art*-os szerkesztés irodalommal formálása révén a könyvben egymásra montírozódik az »Elbeszélő« és a felvevőgép »semleges kameraállása“.”³²⁸ Az imént idézett két szerző más-más esztétikai (Agárdi esetében: ideológiai) értéket kapcsoltak a kamera és a narrátor különböző nézőpontjaihoz, ezért volt számukra lényeges a kamera és narrátor viszonyának tisztázása.

Talán időszerű összegző módon feltenni a kérdést: egyáltalán miért olyan fontos a láttató kamera és a beszélő alany regénybeli megkülönböztetése? Egyfelől: nyilvánvaló, hogy a szóban forgó distancia akkor válhat meghatározóvá és elemzést igénylő jelenséggé, ha bizonyítható, hogy a narratíva ezen összetevői különböző szerepeket kapnak a vizsgált műben. Az alábbiakban – feltételezve e megkülönböztetés fontosságát – azt kívánom vizsgálni, hogy a kamera metafora milyen funkciókat hordoz, illetve, hogy a „hagyományos” narrátorszerep mely komponenseit helyezi a fikció terébe. Előzetes válaszként megfogalmazható – mint ahogy ezt már a fejezet elején is megtettem –, hogy a felvevőgép trópusa az elbeszélő látásmódját jeleníti meg, vagy ha tetszik, a fokalizáció kérdését tematizálja, mégpedig abból a célból, hogy a *ki lát* és *hogyan lát* kérdéseit előtérbe helyezze.³²⁹ A kijelölt értelmezési irány fő hangsúlyának mindazonáltal éppen e működés *hogyanjára*, vagyis a látás és láttatás kamerához köthető módozatának vizsgálatára kell esnie.

³²⁷ Agárdi ugyanis úgy véli, a narrátor közönyös, és „erőtlen” benne a *caritas* érzése, ezért nem képes a *Film* című regény „a kiszolgáltatottság feletti részvétet a cselekvő humanizmus irányában meghaladni.” (Agárdi Péter: „Vita a Film értelmezéséről”. In: *Uő: Korok, Arcok, Irányok*. Szépirodalmi, Bp., 1985. 384.)

³²⁸ I. m. 382. 383.

³²⁹ Vö. „Azt olvassuk, amit az elbeszélő mond, de csak metaforikusan érzékeljük azt, amit a fokalizáció érzékel.” (Celestino Deleyto: „Focalisation in Film Narrative”. 222.)

Másfelől a kamera metafora elemzésének közvetkeztetései nem függetleníthetők a *ki beszél* kérdésének problémakörétől. Amennyiben ugyanis az elbeszélő alany szerepét is metaforikusnak tekintjük, melynek meghatározásához olyan kategóriák vizsgálatára van szükség, mint „nézőpont, perspektíva, beszélő, beszédhelyzet, beszédszólam, identitás”, akkor a kamera egy *metafora metaforájaként* kezelhető, vagyis olyan alakzatként, mely egy másik alakzat működésmódját (vagy legalábbis annak egy részét, jelen esetben: perspektíváját, nézőpontját) modellálja.³³⁰ E reflexív, tükröző viszony vizsgálatának szintén *előfeltétele* a „kamera” leválasztása a „narrátorról”, vagy Mészöly szavával: a kamera reális fikciová tétele, ami azt jelenti, hogy az érzékelés terébe helyeződik az érzékelés egyik elképzelt módja, melyet ez esetben a mozgóképi rögzítés eszköze, a filmfelvevőgép jelöl. Más szóval: a valóság(-érzet) létrejöttének vizuális feltételeit a szóban forgó regény a „kamera” és a beszélő alany megkülönböztetésével viszi színre.

Az íménti megállapításokkal összhangban az alábbi fejezetrészekben a kamera metaforának a *Film* című regényben betöltött szerepét vizsgálom, különös tekintettel a felvevőgép reprezentációs technikájára, mely reményeim szerint – és talán ez a fejezet igazi tétje – fontos tanulságokkal szolgál a szöveg verbális sajátosságainak feltérképezésekor, meghatározásakor.

³³⁰ Vö. A szövegek (Nádas Péter és Mészöly Miklós műveiről van az idézett helyen szó) beszélőjének vizsgálatához, nem elegendő a grammatikai személyek, névmások, ragok vizsgálata. „A kérdés elemzéséhez a narratív funkciótól elválaszthatatlan kategóriákra van szükség, mint amilyen a nézőpont, perspektíva, hangvétel, beszélő, beszédhelyzet, beszédszólam, identitás. Ebben az együttesben a retorika vagy felváltja, vagy kiegészíti a narratív funkciót, ami az értelmező olvasat számára is alternatívát jelent. A figuratív okozatiság elve szerint elbeszélésben az alany maga is *metaforikus*.” (Thomka: *Glosszárium*. 15.)

Nagyítás és hasonlítás

A *Film* című regény világában a narrátor által többször kifejtett cél elérésének, a pontosság megvalósításának (vö. „a mi pontosságunk” „hozzátartozhat a pontossághoz” stb.) legfontosabb eszköze – és egyben jelölője – a kamera, mely gépi automatizmusából következően a „hangsúlyokat nem ismerő” megjelenítés szándékát maradéktalanul kielégíteni látszik. További előnye a felvevőgépnek, hogy lencserendszerének állításával, vagy ha tetszik, fókuszálásával a látvány részleteibe is képes behatolni, azokat felnagyítva a szem számára láthatóvá és alaposan megfigyelhetővé tenni. A megbízható és precíz rögzítésre irányuló regény gyakran él ezzel a módszerrel, amiképpen ezt a narrátor több helyütt ki is fejt: ha „az elaszteresített háttérből csupán a két arcot élesítjük és nagyítjuk ki, legalább a kétszeresére [...] – akkor mikroközelből tanulmányozhatjuk egy minden szenvedélyt felülmúló érintkezés anatómiáját” (33); „szokott módszerünkkel: a pórusokat is elkülönítő nagyítással” (45); „Ezt egy pillanatra annyira közel hozzuk, hogy jól kivethető a ládák lécrácsa” (80); „kinagyított közeliben adjuk a bútorok éleit” (89) „az arcot hozzuk annyira közel, hogy más ne is jusson az eszünkbe” (119) stb. Az imént csak a szóban forgó eljárás explicált eseteit idéztem, ám maga a módszer, vagyis a „pórusokat elkülönítő” nagyítás a regény reprezentációs technikájában mindvégig megfigyelhető.

Kérdés lehet azonban, vajon valóban a tárgyilagosabb megjelenítést eredményezi-e a kamera *objektív*jének fókuszáló működésmódja?³³¹ A mikroközelbe hozás ugyanis gyakran kiszakítja környezetéből a felnagyított látványt: „ha kiszakítanánk ezt a képet a környezetéből s a közvetlen előzmények folyamatából”, ti. a nagyítás által, akkor – tehetnénk hozzá – olyan képet kapunk, amely ellentmond a hangsúlymentes és elfogulatlan ábrázolás szándékának. Vagy például a háttérből történő kiemelés eredményezi azt is, hogy az Öregasszony idős bőre szinte kisimul, megfiatalodik, hiszen a nagyítás képes olyan arcot mutatni, „amelyik lehet tizenhét, lehet hetvenkilenc éves.” (120). Az utóbbi példák tanúsága szerint a kamera fókuszálása nemcsak pontosabbá tesz, hanem át is *rendezi* a látványt, mégpedig első lépésként a kontextusból történő kiszakítás által.

³³¹ Az kamera lencserendszerének elnevezése Bazin szerint korántsem motiválatlan. Úgy véli, „a fényképnek a festészettel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta.” (André Bazin: *Mi a film?* 20.)

Miképpen zajlik a kamera nagyító eljárásának átalakító folyamata? Ennek vizsgálatához irányítsuk most figyelmünket az alábbi szövegrészletre: az Öregasszony „nyaka pigmentfoltos. Tésztafehér benyomást kelt, pedig inas, és nem látszik, hogy reszketne. Néhány hosszanti ín a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s kétoldalt visszajejti. Ez a részlet mikroközelből tájképként is értékelhető. [...] Az öregember [...] tikkal néhányszor a kisebesedett orrtövével, megrándítva a táskásodó húst, a sörtésedő szemöldökbozontot. A szem fölött kiugró párkánycsont alig hosszabb egy babaház virágládájánál, drótszerű játékkórókkal teletűzdelve” (6). Az öregek testének közvetlen közlőről láttatása a fókuszba került felületek, kitüremkedések stb. *hasonlósági relációkba* rendezését eredményezi. Az idézetből például az alábbi hasonlósági alakzatok olvashatók ki: 'bőre olyan fehér mint a tészta', 'nyakán az inak olyan bizonytalan vonalúak, mint a félig nyitott ernyők acélváza', 'arcán a hús lóg mint a táskák', a szem fölött kiugró párkánycsont közel olyan hosszú, és olyan teletűzdelte (szempillákkal) mint egy babaház virágládája'. Az 'arc mint tájkép' metafora egyben össze is foglalja a test mikroközelből láttatásának módszerét, miszerint a „pórusokat is elkülönítő” nagyítás először olyan közel hozza a fókuszált objektumot, hogy kiszakítja környezetéből, és behatárolhatatlan, körvonalatlan foltta változtatja. Ez az elbizonytalanítás, a kontúrokat feloldó nagyítás teremt lehetőséget a látvány átrendezésére, hiszen amennyiben nem azonosíthatók a látott dolgok, azok az észlelő asszociációs képességeinek megfelelően szabadon besorolhatók a kész észlelési kategóriák valamelyikébe. E módszer például az arc domborulatait, mélyedéseit valódi lankákká és völgyekké, a pórusokat pedig kráterekké változtatja. Vagy Susan Sontag szavaival: a fénykép nagyító hatásának jóvoltából „ma mindenki maga elé tudja képzelni a hajdan merőben *irodalmi hasonlatot*: a test földrajzát; például azt, hogy egy terhes nőt le lehet fényképezni úgy, hogy teste dombnak lássék, egy dombot pedig úgy, hogy egy terhes nő testének lássék [kiemelés tőlem: S. M.]”³³² Megfigyelhető, hogy a nagyítás módszere a hasonlóság elvének alkalmazását kényszeríti ki, melynek megvalósulása a szöveg retorikai szintjén a hasonlóság trópusaként meghatározott alakzattal, vagyis metaforával történik.³³³

³³² Susan Sontag: *A fényképezésről*. 129.

³³³ Az eddigi szóhasználatban egymással felcserélhető terminusokként használtam a *hasonlat* és *metafora* fogalmakat. Az emögött álló megfontolás lényegében arra az arisztotelészi hagyományra vezethető vissza, mely a hasonlatot metaforának tekinti. Amiért a nagyításhoz kapcsolódó retorikai eljárást a továbbiakban mégis inkább metaforának és nem hasonlatnak nevezem, azt a hasonlítás-elmélet Max Black-i kritikájával látom indokolhatónak. Black „A metafora” című tanulmányában amellet érvel, hogy a metafora alakzata *megteremti* a hasonlósági relációt, és nem megjeleníti azt, mint a hasonlat (*Helikon* 1990/4. 440.). A nagyítás pedig – erről alább még bővebben szölok – olyan hasonlósági relációt hoz

A mikroközelbe hozás ebből a szempontból olyan eljárásnak tekinthető, mely a szöveg alapvető szervezőelvére irányítja a figyelmet, mondhatni: azt „nagyítja fel”; a *Film* című regény értelmezői ugyanis szinte kivétel nélkül egyetértenek abban, hogy a regény legfontosabb strukturáló eljárása az az „egyetemes analógiára törekvés”, mely a különböző időben lezajló eseményeket, és a hozzájuk tartozó, eltérő helyszíneket a *hasonlóság relációja* mentén vetíti egymásra.³³⁴ A nagyítás által működtetett/kikényszerített metaforikus elv mindazonáltal alapvetően *különbözik* az idősíkokat és tereket egymáshoz rendelő analógiás eljárástól, mégpedig azért, mert az utóbbi narratívumokat (elbeszélte vagy olvasott történeteket) kapcsol egymással asszociatív hálózatba, míg az előbbi, vagyis a részleteket környezetükből kiszakító, fókuszáló eljárás a (a körvonalait vesztett) látvány (újra) nyelvivé válását mintázza. Más szóval: az ún. „egyetemes analógiás elv” nyelvi médiumok közti relációkat hoz létre, a nagyítás pedig a *látás élmény* nyelvbe fordulásának folyamatát jeleníti meg. Ebben az értelemben – nem kevesebb mint – két szinten működő (alapvető) metaforikus elvről beszélhetünk a *Film* című regényben. Ugyanakkor azt is fontosnak tartom kiemelni, hogy a kamera fókuszáló eljárásához rendelhető hasonlóság trópusai legalább olyan hangsúlyosak, mint a szakirodalom által meglehetősen kimerítően elemzett „egyetemes analógiás elv”, hiszen az *Öregek* ábrázolásának leggyakoribb (mondhatni: túlzásig vitt) módja a pórusokat is elkülönítő nagyítás. És ha figyelembe vesszük a Mészöly-szöveg azon jellemvonását, hogy egyik legfontosabb (és explicált) célja rájönni „egy többé meg nem ismételhető együttlét logikájára” (63), vagyis a „rögzítés” középpontjában a kapcsolat szereplői, az öregember és öregasszony állnak, akkor belátható, hogy a vázolt közelítési, ábrázolási technika újra és újra előkerül, amint az öregek fókuszba kerülnek, magyarul: végig a szövegben. Mindazonáltal e megállapítást fontosnak látom pontosítani. A narrátor és a kamera megkülönböztetésének problematikája és ezzel összefüggésben az *Öregek* kamera segítségével történő ábrázolása ugyanis nem egyenlő súllyal jelentkezik a *Film* című regényben. A beszélő és láttató viszonyát tekintve alapvetően két rendszer különíthető el. Az egyikben (és ez a feltűnőbb és nyomatékosabb) a többesszám első személyű elbeszélő („mi”) kamerával igyekszik rögzíteni az *Öregek* útját, és az ehhez a narratív síkhoz kapcsolható tér a beszéd, vagyis a *most*

létre, mely nemhogy korábban nem létezett, hanem a reláció egyik tagja nem is volt ismert, vagy legalábbis a nagyítás eredményeként felismerhetetlenné és ezért „újra” elnevezhetővé vált. Mivel a nagyításhoz köthető eljárás nem felismerteti, hanem *megteremti* a hasonlósági relációt és egyúttal az alakzat jelöltjét, azért inkább nevezhető *metaforának*, mint hasonlatnak.

³³⁴ Albert Pál: „Egy mifelénk korszakos regényről.” In: Uő: *Alkalmak*. Kortárs, Bp., 1997. 269.

idejéhez kötődik. (Ténylegesen csak ezekben a szakaszokban beszélhetünk a cinema vérité, cinema direct eszközeiről: eredeti helyszínen venni fel egy akkor és ott zajló eseményt.) A másikon a múlt különböző eseményeit ismerhetjük meg beágyazott (Genette szavával: *intradiegetikus*) elbeszélések formájában. Az utóbbi esetben ugyanis az elbeszélő az esetek túlnyomó többségében átadja a hangot – legtöbbször közvetlenül, idézőjelek közt közölve – a múlt dokumentumíróinak: Buchinger Manó, Dr. Massány Tibor, bírósági jegyzőkönyv, Silió ügyvédjének naplója, *Világ* és az *Esti Hírlap* és a titokzatos Dr. B. N. el nem küldött levele, fotói stb. Nem kérdéses, a kamera színrevitelének, reális fikciósá tételének problémája az öregek útját követő narratív nyomozásban jelentkezik elsősorban. Ebből adódóan a jelen elemzés problémafelvetései is óhatatlanul főként – bár nem kizárólagosan! – ezeket a szövegrészeket részesítik előnyben.

Mi jellemzi vajon a hasonlítási alakzatokat, melyek a nagyítás módszeréhez kapcsolhatóak? Mindenekelőtt az a – már említett – médiumváltás, mely a fényviszonyok által létrehozott látvány és annak fogalmi megnevezése között zajlik, illetve, hogy e nyelvív válás korántsem zavartalan, hiszen a nagyító eljárás éppen a felismerő kategorizálás önműködő folyamatát gátolja, és arra kényszeríti az érzékelőt, hogy korábbi megnevező besorolásait felhasználva kíséreljen meg nevet adni egy meghatározhatatlan tartalmú látási élménynek (mint például „a túlzásig vitt nagyítás” által születő, „elmaszatólodott foltnak a sámlí sarkán” (176).) E megnevezés a metafora alakzatának segítségével zajlik, mely a már ismert nyelvi jelet alkalmazza egy (fel)ismer(het)etlen, ugyanakkor az ismert jel alá sorolt entitás(ok) észleléséhez *hasonló* látásélmény megnevezésére. Röviden: a nem azonos látási élményeket észlelésbeli hasonlóságuk alapján egymással mégis azonosossá teszi.

A látásészlelet tárgyainak (vagy általánosabban: minden érzékek által közvetített észleletnek) világa és a nyelvi szféra közötti váltás alakzatának saját elnevezése van a retorika szakirodalmában: *érzéki metafora*. E fogalom használatos az érzékszervek által közvetített ingerek és a mentális folyamatok közötti *átvitel* leírására, vagyis a „külső” élmény „belsővé” tételére. „Így beszélünk szokás szerint látási, hallási, tapintási [...] sőt, ritkábban, és ennek ugyancsak megvan a maga jelentősége, szaglási vagy ízlelési metaforákról.”³³⁵ Paul de Man *Metafora* című tanulmányában Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* írásának rövid allegóriáját elemezve ugyancsak a látási élmény belsővé válásának metaforikus folyamatára mutat rá, vagyis arra, miképpen változtatja az érzékelő ember a külső látható tulajdonságot saját belső érzésévé. Elképzelése szerint a fogalmi rend

³³⁵ Jacques Derrida: „A fehér mitológia”. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. In: *Az irodalom elméletei V.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1996. 32.

talapzatánál figyelhető meg az a működésmód, mely az érzéki, észlelési metaforákhoz kötődik. A Rousseau-i példát elemezve bemutatja, hogy az *ember* fogalmának kialakulása egy *látásélmény* „spontán”, „szenvedélyes” pillanatának nyelvi megragadásából bomlik ki, amely tévedésen, „vak szenvedélyen” alapul. Amikor ugyanis a vadember összetalálkozván más vademberekkel azokat óriásoknak nevezi, akkor csupán saját félelmét vetíti a látásélménybe, és ezen cselekedete olyan nyelvi alakzatot eredményez („óriás” metafora), mely sem igaznak, sem hamisnak nem tekinthető. Az „óriás” szó azonban, melyet „a riadt vadember saját embertársának jelölésére feltalált, valóban metafora, hiszen a belső félelemérzetnek és a testméret külső tulajdonságainak egyezésén alapul.” Objektív nézőpontból e metafora persze kétségbe vonható, hiszen a másik ember tulajdonképpen cseppet sem magasabb, mint az észlelő, szubjektíven nézve azonban őszintének tekinthető, ugyanis a megrémült vadember szemében valóban magasabbnak látszik. Vagyis: az állítás ugyan lehet, hogy téves, de nem hazugság. Helyesen „fejezi ki” a belső élményt, a vadember félelmét. „A metafora vak, de nem azért, mert elferdíti az objektív tényeket, hanem mert bizonyosnak mutat valamit, ami valójában csak puszta lehetőség.” Hiszen elképzelhető, hogy az idegenek veszélyesek, és valóban megtámadják, leütik a riadt vadembert, de lehet, hogy nem így cselekszenek. Azzal, hogy óriásnak nevezi őket, ténnyé merevíti érzését, mely ténylegesen csak feltevés, fikció, vagyis – az elméletíró szavával – *figurális állapot*. De Man Rousseau-nak e példázatával bizonyítja, hogy az érzéki metaforák tévedéseinek, „vak szenvedélyének” talapzatára épül a fogalmak hierarchikus struktúrája, más szóval, olyan alakzatokra, melyek elsiklanak az általuk megidézett létezők természetében rejlő fikcionális, textuális mozzanat fölött, és úgy tesznek, mintha hinnének saját referenciális tévedésükben.³³⁶

A fogalmak piramisának alapját – az *Esszé a nyelvek eredetéről* című munkát elemző de Manhoz hasonlóan – Nietzsche szerint is olyan érzéki metaforarend, vagy az ő szavával: „primitív metaforavilág” alkotja, melyről az igazságot kereső ember minduntalan megfélemedezik, ugyanis csupán e feledékenysége révén „élhet az ember valamelyes nyugalomban, biztonságérzetben és következetességgel,”³³⁷ illetve azzal a tudattal, hogy ő a „világ tengelye”, ami körül a mindenség forog. A „primitív metaforákat”, „ősformákat” Nietzsche más szóval „szemléleti” metaforáknak is

³³⁶ Paul de Man: „Metafora (Második értekezés)”. Ford. Fogarasi György. In: Uő: *Az olvasás allegóriái*. Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999. 204-205.

³³⁷ Friedrich Nietzsche: „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”. Ford. Tatár Sándor. In: *Athenaeum*, 1992. I/3. 10.

nevezi, melyek meghatározása szerint a „külső” idegingerek „belső” képekké alakításán munkálkodnak, és ezen átvitel, „ha nem is szülőanyja, de mindenesetre a nagymama minden fogalomnak.”³³⁸ Nem a dolgok lépnek be a tudatunkba, állítja, hanem azok metaforái, „hiszen két olyan mindenestül különböző szféra között, amilyen a szubjektum és az objektum, nincs kauzalitás, helyesség, avagy kifejeződés, hanem mindössze *esztétikai* viszony lehet”.³³⁹ Ezért amikor úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, vagyis amikor például a fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, akkor „semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.”³⁴⁰ A megismerés így felfogott figuratív jellege óhatatlanul magában foglal egy erőszakos gesztust, hiszen az elme nem hagyja érintetlenül a (percipiált) létezőket, hanem hasonlítási műveletet hajt végre rajtuk. Vagy Robbe-Grillet szavaival: a metaforák „állandó kapcsolatot létesítenek a világegyetem és az ember között”, mintegy „lélek-hidat” vernek a dolgok és az észlelő közé.³⁴¹ Nyilván önkényes e gesztus annyiban, hogy e „lélekhíd” nem eredendően (a priori) létező kapcsolat az emberek és a világ között. Már Arisztotelész az emberi faj alapvető tulajdonságának tekinti e figuratív „hídverés” képességét, ám amennyiben elfogadjuk ennek igazságát, felmerülhet a kérdés, honnét az a vágy, mely a megismerés erőszakosnak és autoriternek nevezhető „retorikai” működésmódját vezérli? A válasz világos, állítja de Man, hiszen az ember „csak így tudja létrehozni saját egzisztenciáját, alapját. A létezők önmagukban véve elkülöníthetetlenek és meghatározatlanok; nem tudnak számot adni arról, hol végződik az egyik entitás, és hol kezdődik a

³³⁸ Nietzsche: i. m. 8. Azért nem közvetlen szülője, mert a „primitív” metaforáknak még egy absztrakciós szinten is át kell menniük, hogy fogalommá váljanak: mindaz, ami az embert az állattól megkülönbözteti, annak a képességnek a függvénye, „hogyan a szemléleti metaforákat sémává desztillálja, más szóval, hogy a képeket egy-egy fogalommá oldja föl. E sémák birodalmában ugyanis lehetséges valami olyasmi, ami az érzéketlen első benyomásoknál megmaradva sohasem sikerülhetne: egy piramisforma rend felépítése, melyben a különböző kasztok és fokozatok a helyükre kerülnek, ez törvények, privilégiumok, alárendelések és gondosan megvont határok alkotta új világ megteremtése, amely úgy állítatik szembe az első benyomások érzéketlen világával, mint az állandóbb, általánosabb, ismerősebb, emberibb, következőképp a mérvadó és imperatívus világ.” (Uo.)

³³⁹ I. m. 10. Vö. „Nem a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk [...]. A dolgok teljes lényegét sosem ragadjuk meg.” (Friedrich Nietzsche: „Retorika”. Ford. Farkas Zsolt. In: *Az irodalom elméletei IV.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997. 21.)

³⁴⁰ Nietzsche: „A nem-morálisan fölfogott”...6.

³⁴¹ Alain Robbe-Grillet: „Természet, humanizmus, tragédia”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény” II.* 72. 73.

másik.”³⁴² A jelentés nélküli, lélek nélküli, áthatolhatatlan felszínre változott világ rémisztő erővé válik, amelyen nincsen többé hatalmunk, és ezen állapot fölött érzett kétségbeesésünk elkerülésére, „emberi arcot” adunk az arccal nem rendelkezőnek. Máskülönben fennállhatna annak – az ember számára talán elviselhetetlen – helyzetnek a lehetősége, hogy nem vagyok jelentősebb a kódarabnál, hanem egyenrangú vagyok vele, a világ pedig „a rendezett káosz komor víziójaként hat rám.”³⁴³ A hasonlósági relációval történő arcadás, az antropomorfizáció mintegy tükrökké teszi a dolgokat, melyekben az ember saját alakját látja kirajzolódni. Robbe-Grillet szavaival: „megszelídítették őket, nyugodtak, az ember tekintetével néznek az emberre.”³⁴⁴ A metaforák által a természetbe vetített humán jellemvonások sugallják, hogy a világnak és nekem most már azonos a lelkünk, azonos a titkunk.³⁴⁵ „Hogy a természet egyszerre létezik bennünk és a szemünk előtt.”³⁴⁶ Ezért a hasonlítás alakzatai sohasem jámbor szóképek csupán, hanem a világ kisajátításának, megszelídítésének kézhez álló eszközei.³⁴⁷

A *Film* című regény narrátora a ráközelítések által olyan „lélek-hidat” épít az Öregek és maga közé, mely az ismerősségek, hasonlóságok relációját kényszeríti rá a két, végletekig magába zárkózó test nem túl kevés gesztusára. Az öregek jeleket nem adnak, nem kommunikálnak az őket faggató kamerával, narrátorral. Idegenek, birtokba vehetetlenek, és múlthoz kötődő titkuk – ha egyáltalán van nekik ilyen – megfeythetetlen a vizsgáló tekintet számára. A közelítések, melyek az észlelőhöz képest „külső” jeleket igyekeznek „belsővé” tenni, a hasonlóság relációiba kényszerítik az uralhatatlant, az ismeretlent, vagyis ez esetben az Öregeket. A nagyítások így láthatóvá teszik a beszélőt, aki mindent a

³⁴² Paul de Man: „A metafora ismeretelmélete”. In: *Uő: Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Janus/Osiris, Bp., 2000. 21.

³⁴³ Mészöly Miklós: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. 137.

³⁴⁴ Robbe-Grillet: i. m. 87.

³⁴⁵ A metaforikus kivetítés példájának tekinthető az idézett rousseau-i példázatban az „óriás” metafora létrehozása is, hiszen a „külső” látásélményre vetíti rá a vadember a „belső” félelmét, mikor az „én félek” helyett az „ő óriás” kifejezést használja. Mészöly *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* című munkájában „metafizikai kivetítéseknek” nevezi az antropomorfizáció alakzatait (i. m. 139); Robbe-Grillet pedig idézett írásában szintén a belevetítés műveleteként értelmezi az emberi megismerés metaforikus – az ő szóhasználatában gyakran: analógiás – működésmódját: „a belső tartalom mit sem képvisel abból, ami csakugyan *benne van* a dolgokban, csupán azt mutatja meg, amit az ember saját tudatából belevetíthet.” (i. m. 88.)

³⁴⁶ Robbe-Grillet: i. m. 76.

³⁴⁷ Ezért a retorika – állítja de Man – „nem választható el ismeretelméleti funkciójától”. („A metafora ismeretelmélete”. 27.)

maga szempontjai szerint akar mérni, saját világába akar bevonni, vagy Thomka Beáta szavaival: „a közelnézet, mikroperspektíva [...] a látószög torzulásai [...] sosem a látószervet, hanem éppen a látó személyt és a látásmódját leleplező ferdítések. Ennyiben lesz a tárgyiasság látszat és a látóhoz, a megszólalóhoz visszahajló eszköz.”³⁴⁸ A nagyítás, a mikroközelbe hozás nem megismeri (megismerteti), hanem *kisajátítja* az Öregeket, mégpedig a fókuszálásban rejlő metaforikus alakzatok által.³⁴⁹ Az Öregember és Öregasszony szinte semmi szándékolt jelet nem adnak, és a narrátor közlése szerint: nem is akarják megosztani velünk a hallgatásukat. Az Öregember szemében például „még jelzés sincs, amiből bármit kiolvashatnánk.” (98-99.) Mindezek ellenére az elbeszélő gyakran használt, vissza-visszatérő kifejezései: a „minden jel szerint” és a „mintha”, amely szófordulatokkal minduntalan az Öregek gesztusainak *mégis* értelmezéseit vezeti be.³⁵⁰ Ezen interpretációs elképzelései pedig olyan relációkon alapulnak, melyek az árulkodónak vélt jeleket már látott, ismert és hasonlóknak gondolt gesztusokkal állítja párhuzamba. Mondhatni mintegy birtokba veszi az Öregek mozdulatait, ám ez az erőszakosnak nevezhető értelmezés nem a két test titkáról, hanem a megfejteni vágyó szándékairól árulkodik. Mindez mégis azt a látszatot sugallja, hogy az Öregek és az elbeszélő valamiféle közös tudásban osztoznak. És ezt erősíti a különböző idősíkokat és tereket egymás mellé soroló, „egyetemesnek” nevezett analógiás rend is, hiszen úgy vannak bemutatva a szóban forgó párhuzamok, mintha azok az Öregek bűnének a leleplezését céloznák, holott e feltételezések igazságáról, a tanúk hallgatása miatt, semmi nem derülhet ki, csupán az elbeszélő „gyanújára” irányítják a figyelmet. Az elbeszélőre így látszólag két irányból is kudarcélmények várnak, amennyiben az elfogultságok nélküli megismerés lehetőségét keresi: az egyetemes analógiák szintjén

³⁴⁸ Thomka Beáta: *Glosszárium*. 22.

³⁴⁹ Susan Sontag arról számol be, hogy a 60-as évek Kínájában nem volt szokás közelképeket csinálni: „A kínaiak tiltakoznak a valóság fotografikus széttagoltsága ellen. Közelképet nem használnak.” (i. m. 214.) E jelenség értelmezhető úgy is, hogy a „nagyítási” tilalom valójában a látvány *kisajátítása* elleni tilalom, hiszen a kontextusából kiszakított képrészlet *hasonlósági* relációk alapján újabb (privát) kontextusokba volna illeszthető, ezáltal mintegy saját véleményt és nézőpontot fejezhetne ki. A nyugati fényképezési kultúrában – állítja Sontag – éppen az utóbbi a helyzet, ugyanis ott a szabadon kisajátítható – bárholonnan, bármilyen módon fotózható – látvány az egyéni vélemények és nézőpontok megszólaltatója is egyben: „A mi szemünkben a szétszórt, egymással fölcserélhetetlen »álláspontok« léteznek, s a fényképezés sok résztvevős vita.” (i. m. 216.)

³⁵⁰ Például: „minden jel szerint mindig éppen abban a helyzetben van, amiben van, s számára a lehetséges élvezet mindig saját helyzetével azonos” (28); „Másutt van; minden jel szerint a saját megoszthatatlan halálának a gondolat-látványával szemközt” (46); „Mindez utalhat a pusztá felismerésre, hogy nem várták meg” (102); „mintha most igyekezne még kicsit *lenni*” (46); „Mintha mosolyogna is” (10).

és a kamera mikroközelbe hozó eljárásának (a nagyításnak) használatakor. Mondhatni: a nyomozó-narrátor körül oly állhatatosan, oly összefüggően ismétlődnek ezek az antropomorf analógiák, hogy egész metafizikus rendszert tárnak fel, melyből kitörni nincsen módja.

De valóban ilyen kényszerítő erejű a hasonlítás, az arcadás szerepe a megismerésben, az igazság kiderítésében? Vagy másképpen fogalmazva, igazat adhatunk Pingaudnak, amikor az *Új regény és új film* című tanulmányában így fogalmaz: „Ugyanúgy, ahogy a felvevőgép lencséje a valóság felé fordul, és pusztán azt veszi fel, amit lát, ez a fajta regény, [...] nem akarja értékelni a tárgyakat, sem az eseményeket, [...] *nem használ metaforákat* [kiemelés tőlem: S. M.]”.³⁵¹ Azt gondolom, amennyiben a kamera nagyítás eljárásának bármiféle tétje van a szóban forgó szövegben, akkor az pontosan e kérdés vizsgálatában határozható meg. A kamera „hangsúlyokat nem ismerő” automatizmusa ugyanis azzal az ígérettel biztat, hogy általa félretehetjük mindazokat az előfeltevéseinket, melyekkel a mindennapokban viszonyulunk a dolgokhoz, vagy más szóval: olyan mélységek feltárására teheti képessé a megfigyelőt, melyek meglátására elménk megismerő kategóriáinak kiiktatására volna szükségünk. A kamera tekintete ebben az értelemben olyan ember előtti tekintet volna, mely „minden magunkkal hozott vagy előzetesen rögzített, fogalmilag, matematikailag, geometriailag vagy akár a (formál)esztétikailag meghatározott rend mögé hatol”,³⁵² vagyis azt a reményt testesíti meg, hogy láthatóvá tesz egy titkos preegzisztenciát. Könczöl Csaba véleménye szerint Mészöly írásaiban valóban megfigyelhető egy ilyen, fogalmakon túlra hatoló szándék, miszerint az „író következetesen olyan lelki tájak és közérzetek földézésére törekszik, amelyek »jön, rosszon túl« – azaz a tételesen megfogalmazható igazságokon, világnézeti rendszereken, értékítéleteken túl – fekszenek”; azaz: „mintegy felfüggeszti »ideológusi« tudatát, levetközi előítéleteit, kiold maga és a világ közül minden olyan elemet, ami nem kétségbevonhatatlan, ami nem evidens.”³⁵³

Maga Mészöly a *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* című esszéjében így ír a kamerával történő azonosulásról, a kamera nézőpont lehetőségéről: „rövid időre – már amennyire lehet – kamerává lettünk. A történő látvány olyan nyers mechanizmusába nyertünk bepillantást, amibe

³⁵¹ Bernard Pingaud: „Új regény és új film”. 632.

³⁵² Max Imdahl: „Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz”. Ford. Kukla Krisztián. In: *Fenomenológia és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 2002. 222. Vö. még: az „ártatlan szem” Bevezetőben kifejtett kérdéskörével.

³⁵³ Könczöl Csaba: „Rendezés vagy végrehajtás?” 220. 230.

az elmerülést többnyire elutasítjuk (önvédelem); hiszen mi »én« vagyunk, és minden »más«. S mi lesz ha elveszítjük az »én«-t? Ki fogja észrevenni, kire fog hatni a »más«? A valóság is elvész.”³⁵⁴ Továbbá Mészöly a kamera szerepét valóban a *metafizikai meghatározottságok kikapcsolásaként* írja le: „pedig ez van, ha a *metafizikai kivetítéseket kikapcsolva*, mindent számításba veszünk. [kiemelés tőlem: S. M.]”³⁵⁵ Ezzel szemben a *Film* szövegvilágában megjelenő kamera mintha másképpen működne, mint az esszében leírt, magára hagyott felvevőgép. A legfontosabb funkciójának tekinthető nagyítás, fókuszálás – mint fentebb arra már rámutattam – nem az emberi értelmezést nélkülöző világba hatol be, nem annak embertelenségét, kaotikusságát és határtalan idegenségét mutatja, hanem a kontextusából kiszakított és felismerhetetlenné vált látványrészletet azonnal elnevezi, visszaírja a fogalmak „piramisába”, mégpedig egy hasonlósági reláció segítségével. Nem a dolgokat láttatja magánvalójukban, hanem csupán azok metaforáit. Mi tehát az, amit valójában látni enged? „Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége”.³⁵⁶ Mészöly kamerája nem a fogalmakon túlra mutat, hanem a fogalmak *forrását* rajzolja ki, azt a „primitív”, vagy más szóval „szemléleti” metaforavilágot, ahol a „külső” ingerek (a lelketlent átlelkesítve) a pszichikai rendbe kerülnek át, vagyis azt a pillanatot hozza mikroközelbe, amelynek során az ember számára a dolgok dologgá, a világ pedig világgá válik. Így felnagyítva látjuk a megismerés azon mozzanatát, melyről hajlandók vagyunk minduntalan megfejtkezni, jelesül az emberi igazságokat megalapozó „vad és spontán” módon létrejött metaforavilágot.

Ebben az értelemben a kamera nem a narrátor metaforája, hanem annak az eljárásnak a jelölője, mely a szöveg beszélője számára megkerülhetetlen és kiiktathatatlan, bármennyire is ez minden szándéka. A kamera így a *metaforizáció metaforájává* válik, annak a „külső” ingert „belsővé”

³⁵⁴ Mészöly: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. 135. Érdekes még megfigyelni az idézetben, hogy az „én” személyes névmás összeolvad a „mi” többesével („mi »én« vagyunk”), mint az egyes az általános emberiben a nem emberivel mint „más”-sal szemben („minden »más«”). Ennek a szövegrészletnek azon kérdés vizsgálatában lehet meghatározó szerepe, hogy mit jelenthetnek a regényben a narrátor által használt többes szám első személyű igealakok, ugyanis e szövegrészlet tanúsága alapján megközelítőleg így válaszolhatunk: az általános emberit jelöli a hangsúlyokat nem ismerő, „álomszerű” valóság komor víziójával szemben. A *Film* szempontjából pedig azért tűnik hangsúlyosnak e dichotómia, mert a szövegvilág eseményeinek fontos tétje, hogy az emberi („mi”) be tud-e hatolni a mindenkori idegenség („más”) területére; vagy egyáltalán, hogy milyen viszonyként határozható meg, írható le a két szféra relációja.

³⁵⁵ Mészöly: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. 139.

³⁵⁶ Nietzsche: „A nem-morálisan...” 7.

tevő folyamatnak az alakzatává, mely lélek-hidat ver a világ és az ember közé. A felvevőgép nagyító eljárása pedig a szöveg saját metaforikus működésmódját helyezi fókuszba, rámutatva arra, hogy amiképpen a narrátor hangsúlyokat és minden elfogultságot kiiktató szándéka csupán saját arcadó és világszelídítő eljárás módját leplezi le, akképpen az „egyetemes analógiák” felmutatása sem a feltételezett bűnösökhöz (Öregekhez?) vezet el a nyomozást, hanem a vádakat koholó ember alakját körvonalazza, magyarul: legfőbb funkciója a visszaütés a nézőpontra. A szöveg nagyító eljárása tehát saját retorikus eljárás módját növeszti egyetemessé, és ezáltal minden nyelvben kijelölt törvény, igazság és vádmegalapozás narratív meghatározottságára irányítja a figyelmet. De Man szavaival: ha „egy elbeszélés témája saját diskurzusának figuratív struktúrája, akkor a narratívum nem más, mint kísérlet e tény megmagyarázására.”³⁵⁷ Vagy ha ezt az állítást a szóban forgó regény nyelvére kívánnám lefordítani: kísérlet annak megmagyarázására, hogy miért nem tudhatjuk meg soha, bűnösök-e az Öregek vagy sem, és hogy van-e bármiféle közük Silió időn és téren kívüli létmódjához, vagy sem.

Összefoglalva: a kamera nagyítás funkciója a hasonlóság-elvet helyezi fókuszba, mutatja mikroközletről. Ezzel szemben a kamera automatizmusa mintha azt sugallná, hogy a vázolt retorikus működésmódot képes meghaladni, és az „ártatlan szem” modelljévé tud válni. A kamera ebből a szempontból ellentmondásos eszközként értelmezhető, melynek szándékolt (ill. remélt) funkciója és valós működésmódja látszólag nem találkozik. Felmerülhet a kérdés: vajon a hasonlóságot, melyet a nagyítás előtérbe helyez, mégis felülírhatja-e az az ellentmondás, mely az *eszköz* értelmezésének sajátja?³⁵⁸ Vagy egyszerűbben: melyik a meghatározóbb alakzat: a hasonlóságon alapuló, vagy az ellentmondás-elven nyugvó? És milyen szerepe lehet az utóbbinak – ha egyáltalán van – a szóban forgó regényben? A következő fejezetben ezekre a kérdésekre keresem választ.

³⁵⁷ De Man: „A metafora ismeretelmélete”. 20.

³⁵⁸ Vö. még: a mozgókép kulturális „üzenetének” kettős (és egyben: ellentmondásos) értelmezése, melyet a *Bevezetőben* vázoltam.

A hasonlatelven túl: az ellentmondás rései (avagy: ellentmondáselv és kamera)

További analógiák

A *Film* című regény elején olvashatjuk az alábbi közlést: „Ügyelünk rá, hogy semmi ne emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, présházakra.” Aztán a következő mondat végén e „burkolt” szándék nyílt és tömör megfogalmazását találjuk: „nehezítjük az összehasonlítást.” Még ugyanezen az oldalon, néhány sorral alább azonban utalás történik arra a világítástechnikai megoldásra, mely hagyja „felfényleni” a harangláb *lőrészszerű* ablakait, azért, hogy *olyanokká váljanak, mint két* „nyilvánossá tett célpont”. (5) A *célpont* szó azt a budapesti bombázást idézi fel, melynek során a haranglábat magában foglaló templom az első találatot kapta (mint célpont). A háború, a pusztulás képei közé sorolható még az imént (dőlt betűvel) kiemelt *lőrészszerű* szó is, bár a szöveg nem mulaszt el figyelmeztetni, hogy az ablakok csupán optikai csalódásként mutatkoznak ilyenek. A topográfiai leírás ellenben újabb megerősítéssel „cáfolja” az optikai csalódást, mikor a tenispályák klubépületét „álcázott minikrematórium”-nak láttatja. (12) És a mészárlás, rombolás, gyilkolás hasonlósági relációjára épített esemény- és topográfiai sort lehetne még folytatni, illetve az alábbiakban fogjuk is folytatni, először azonban arra szeretnék utalni, hogy már a regény felütésében, az első oldalakon megfigyelhető az *ellentmondás*, mely a szándék – hasonlóságok szervező elvének kerülése, „nehezítése” – és a megvalósulás – a hasonlósági relációkban történő láttatás – között feszül. Vagyis akadályozni a hasonlóságok felismerését, ugyanakkor szövegszervező elvként alkalmazni. De térjünk vissza egy kis időre még a hasonlatokhoz!

Balassa Péter korábban már idézett *Passió és állathecc* című tanulmányában részletesen elemzi a *Film* egész szövegvilágában felfejthető állat és ember hasonlósági relációit, a karakterek attribútumainak analógiáit – melyek akár személybeli azonosságokra is utalhatnak –, továbbá alapos „feltárt” készíti a hasonló helyszínek, tárgyak, testtartások egyberíméléseiről. Az előző bekezdésében megkezdett pusztításra, gyilkolásra utaló analógiás sornak folytatása lehetne a cerkóf-ügy, a városligeti jelenet, a Múzeum körüti csatározások, a Sax Simon szőlőjében elkövetett gyilkosság, a pedofília stb. említése, mely eseményeket, helyszíneket, Balassa szerint, az állatvilágban nyilvánvalóbb, „pokoli létharcra”-ra történő utalás szervez együvé: „Vajon nem a kannibalizmushoz

való folytonos közelítés ívén helyezkednek el a történelmi állandók? Nedveikkel, hecceikkel, hirtelen kiugró vérvöröseikkel és megkínzásaikkal, állat és ember keverednek, mint holmi régi csataképeken.”³⁵⁹ Az előző fejezetben említett kategóriákat felhasználva a „pokoli létharc” egyberímélései „az egyetemes analógiák” csoportjába tartoznak, vagyis a nagyításhoz kapcsolható, mikrostrukturális szinten működő metaforaelvvel szemben az átfogóbb struktúrák rétegéhez tartoznak.

A regény világában készülő film gyakran él azzal a montázstechnikával mely alaki, motivikus stb. *hasonlóságon* alapuló képeket, képsorozatokot szerkeszt egymás mellé. A „testtartások közös körvonala” („enyhe terpeszállás, a valamit markoló kéz”) alapján villámgyors „snittek”-kel montírozza például össze a történelem különböző időpontjaiból kiemelt rendőr- és katonaportrékat a narrátor (104-105); a lemenő nap motívuma köti össze az egymás mellett mutatott rézkarc és alkonyi ég képét (35); vagy a „tisztaság” a közös attribútuma az egymás mellé vágott izzadt lócomb és mézga képeknek. (76) A példák sora szaporítható volna, de talán fontosabb utalni arra, hogy a filmművészetből kölcsönzött *montázs*, *montírozás* terminusok ugyanazt a szerkesztési elvet jelölik – az idézett szövegrészekben legalábbis –, melyről a korábbi példák esetében is szó volt, nevezetesen a hasonlítás elvét. A különbség csupán annyi, hogy a *hasonlóság-elv* a szöveg-narráció terminusa, a *montázs-elv* pedig a kamera és ezzel összefüggően a „készülő” film szerkesztési elvét jelölő fogalom.³⁶⁰

Mindezidáig – beleértve az előző alfejezetet is – lényegében semmi egyebet nem tettem, mint, egyetértésben a *Film* több értelmezőjével, amellet érveltem, hogy a regény legfontosabb rendező elve a „hasonlat-szerkesztés”. A jelen gondolatmenet kiindulópontja azonban egy ennek ellentmondó idézet volt, mely az összehasonlítás *akadályozását* tűzte ki céljául („nehezítjük az összehasonlítást”). Vagyis egy ellentmondásból bomlott ki a fenti gondolatmenet, mely ellentmondás mintha a szöveg gyakorlata és (idézett) szándéka, célkitűzése között feszülne. A következő példa elemzése ugyanezt a feltevést igazolhatja: „[k]ameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közről, a kerek diófaasztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvetőszálak sűrű rácsozata. Ez a majdnem képletszerű, elemi látvány a lényegét nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: *rács*, amire a bársony előbb szösz-szálaik vannak rádolgozva, mintegy a rácsba kapaszkodva. A dolog technológiája nyilván azt akarja biztosítani, hogy a bársony bársony legyen, s olyannak mutassa

³⁵⁹ Balassa Péter: „Passió és állathecc”. 311-312.

³⁶⁰ A montázs és a hasonlóságelv viszonyára a későbbiekben még részletesen kitérek.

magát, mintha szó se lenne másról.” (63) Az idézet utolsó mondatában szándékként az fogalmazódik meg, hogy a bársony megjelenítésének, létrehozásának „technológiája” zárjon ki minden hasonlóságot, s olyannak mutassa az anyagot, „mintha szó se lenne másról [kiemelés tőlem: S. M]”. Azaz: kizárja a hasonlóság alapú összevetést. A „dolog technológiája” kifejezés (legalább) kétértelmű. Egyfelől utalhat a selyemnek mint anyagnak gyártástechnológiai létrehozására, másfelől azonban jelölheti a filmi megjelenítés technológiáját is, hiszen a bársony „elemi látványa” a kamera rendkívüli nagyításában válik érzékelhetővé. Az utóbbi jelentéslehetőséget figyelembe véve – és ahogy arra már az előző fejezetben utaltam – a *film megjelenítés* szándékának tekinthető a hasonlatok kerülése. Ahogy arra a nagyítás folyamatának elemzésekor – vagyis az előző fejezetben szintén – rávilágítottam: mindent olyannak akar mutatni, amilyennek az adott dolog önmagában, a hasonlósági relációk hálóján kívül mutatkozna. Az idézet első szakasza azonban egy ennek ellentmondó gyakorlatot szemléltet, hiszen leírásában a selyem szálszerkezetét rácsozathoz *hasonlítja*, vagyis mégiscsak az analógiák rendszerében ábrázolja. Látható, ellentmondás feszül „elmélet” (szándék) és „gyakorlat” közt. És még egy szinten. A hasonlatkerülés igénye ugyanis a filmi megjelenítés rendszeréhez köthető, míg a hasonlat alkalmazásának gyakorlata a narráció rendszeréhez, pontosabban a narrátorhoz, *akit rácsra emlékeztet a selyem*.

Az eddigiek alapján úgy tűnhet, a hasonlóságon alapuló szerkesztési módszer mellett a *Film* című regényben feltérképezhetőnek látszik egy másik szerkesztési elv, nevezetesen az ellentmondásra, a paradoxonra alapozó szövegépítési metódus. Itt azonban rögtön meg kell állapítani, hogy ismétlen semmi novumot nem állítottam, hiszen Károlyi Csaba Mészöly késői munkásságát vizsgálva utal a szövegekben egyre erősödő ellentmondásosságra és a paradox kifejezések megszorodására.³⁶¹ Mindazonáltal Károlyi Mészöly '80-as évekbeli prózáját vizsgálja, és ebbe a korpuszba az először 1976-ban publikált *Film* című regény nem tartozik bele, következésképp megállapításainak közvetlenül nem tárgya a szóban forgó mű, azaz: szempontjaink tekintetében még szűz területnek nevezhető. Ám ennél jóval komolyabb érvként jöhet számításba, hogy Károlyi az ellentmondáselv *felerősödéséről*, fokozatosságról beszél Mészöly munkásságában, míg a jelen dolgozat amellettsé kísérel meg érvelni, hogy az ellentmondás elve már a '80-as évek előtt is *erőteljesen*

³⁶¹ Vö. „Mészöly Miklós 1980-as évekbeli munkái egyre erőteljesebben igénylik a [...] paradox kifejezések használatát. Elbeszélésmódja ugyanis [...] egyre ellentmondásosabbá vált. [...] Annyi mindenestre bizonyos, hogy az ellentmondásosság szándékos.” (Károlyi Csaba: „Rekonstrukciók (Mészöly Miklós művészetéről)”. In: Uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon Kiadó, Budapest, 1994. 46.)

jelen van Mészöly szövegeiben (legalábbis a *Film* tanúsága szerint). Az ellentmondás-elv alkalmazásának oka, funkciója természetesen írói korszakonként eltéréseket mutathat, de erre a jelen munka keretei közt nem kívánok kitérni. Annál inkább arra a kérdésre, hogy milyen okai, funkciói lehetnek a paradoxonokra és ellentmondásokra alapozó szerkesztési eljárásnak a *Film* című regényben.

Ellentmondások

A most következőkben részben felelevenítem az előző, *Kamera és nagyítás* című alfejezetben vizsgált problémát, mely a „kényszerű” metaforizáció és annak „megkerülési szándékát” elemezte, és azzal a céllal teszem mindezt, hogy a kérdés más nézőpontú megközelítésével árnyaljam az ott megfogalmazott válaszlehetőségeket.

A szóban forgó szöveg saját módszerét téve a beszéd tárgyává, reflexív és explicit módon jeleníti meg célkitűzéseit a rögzítés és „visszaadás” tekintetében, melyek elsősorban a szövegvilágban készülő film kameratechnikai eljárásait hivatottak meghatározni. A célkitűzés-„kinyilatkoztatások” lajstromszerű elősorolásából a be nem avatkozás, az *elfogulatlan rögzítés* szándéka tetszik ki elsőlegesen, az a törekvés, hogy a dolgokat olyannak mutassa, amilyenek azok „valójában”: „semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos öntorzításán” (56), „tartózkodunk tőle, hogy erre vagy arra magyarázzuk” (72), „meggondolásaink ellenére cselekednénk [ha beavatkoznánk]” (77), „[n]em kívánunk semmit megoldani” (112), „[i]gyekszünk nem állást foglalni” (129), „csupán azt rögzítjük, amit látunk” (147). Látszólag a rendezetlenség – elsősorban mint rendezői szándékmentesség – valóban tetten érhető a szöveg ábrázolt világában, mégpedig az előre nem tervezett események, az öregektől kapott váratlan válaszreakciók formájában. A legjellemzőbb példa a cerkóf-ügy, mely a cinéma direct elvei alapján³⁶² „maga »szerkeszti« belénk magát, a sétánkba, a közös történetünkbe – és nem fordítva” (52). A véletlen jelenlétének további előfordulásai: „mellékes észrevétele a kamerának, ami becsúszik” (21), „továbbra se titkoljuk tanácstalanságunkat. Ezt különben a kameránk összevissza kóválygása is mutatja” (37), „véletlenül odarendeződünk” (82), „ez a beállítás [...] annyira a véletlenen múlik” (124). Az öregek reakcióinak kiszámíthatatlanságára példák: „olyan fürgén lódul meg, amit tényleg nem vártunk tőle” (29), „a meghökkentő kép marad [az

³⁶² Vö. „egy cinéma direct-szerű véletlen” (28).

öregasszonyról], amit nem tudunk tisztázni”, „az Öregasszony kontyából éppen ekkor esik ki a papírgyüredék, a töredékes félmondatokkal [...] de erről annyira nem tehetünk, hogy még bennünket is zavar” (132).³⁶³

A legtöbbször azonban a személytelen rögzítés szándékának mégiscsak *ellentmond* a gyakorlat, hiszen a „kamerakezelő” (rendező?) narrátor minduntalan beavatkozik az öregek életébe, utasítja, megállítja, visszafordítja, sürgeti, falhoz állítja őket; kifosztja zsebeiket, pihenőt ajánl nekik, és szüntelen igyekszik az öregember mimikájából *olvasni* (pl. „az Öregember arcáról olvasható le” (50)). Más összefüggésben is megfogalmazható ugyanez az ellentmondás, mégpedig a rendezés és rendezetlenség fogalmainak oppozíciójában. A rendezés *szándékos* célja ebben az esetben ugyanis a szándékosság kerülése, a valóság spontán, koncepció nélküli rendezetlenségének a tetten érése, vagy talán helyesebben: megjelenni engedése. Vagyis az érintettség és érintetlenség egymásnak feszüléséről van szó. A rendezés részének tekinthetők az öregek mozgásával kapcsolatban már említett „beavatkozások”, utasítások stb., de ide sorolhatjuk a különböző idősíkokban zajló események hasonlósági relációinak nagy részét is, hiszen azok többségét a narrátor mondja fel az öregeknek, és ezáltal igyekszik őket értelmezői pozícióba kényszeríteni. Továbbá a rendező-narratori szándékhoz lehet rendelni azt a montázstechnikát is, mely – a már ugyancsak szóba hozott – militarista figurákat, illetve a lócombos és a famézhát, a lemenő napot és a rézkarcot illeszti egymás mellé. A nagyítás, szelektálás,³⁶⁴ lassított felvétel (28) szintén rendezői funkciók, melyek már a rögzítés, felvétel során előtérbe kerülnek, a *mit*, *hogyan* és a *milyen sorrendben* kérdések kapcsán. Talán ennyi példából is kiviláglik, hogy a célok és a „gyakorlat”, vagyis a rendezetlenség ábrázolására törő rendezői *szándék* sokszor *ellentmondásba* kerül a film megvalósulásának, „tényleges” elkészítésének koncepcionáltságával.

A topográfiát érintő adatokkal kapcsolatban feltűnő paradoxont eredményez a Mayer fiú-árvaház falán található 1886-os évszám, ugyanis, ha „az évszám igaz, hitelesen cáfolja a szintén adatszerű és hiteles tájat (helyesebben, zugot és rejtekhelyet), ahová Silió az attak délutánján valóban

³⁶³ A szándékatlanságok, véletlenek végül mégiscsak egy „rendezői” szándék részévé lesznek, hiszen beleépülnek azokba a hasonlósági hálózatokba, melyek a regényvilágbeli történeteket szervezik. A cerkóf-ügy például – ahogy már említettem – a (vetéléskor megjelenő) „vér” motívuma révén a gyilkolás, pusztulás motívumrendszerébe illeszkedik, és ezzel elveszti véletlenszerűségét és szándékmentességét. Az ellentmondás ez esetben a véletlen megtapasztalásának szándéka és a véletlen megtapasztalásnak pillanatában már eleve benne rejlő „rendezői” mozzanat között feszül.

³⁶⁴ Pl: „[d]e ez mellékmotívum” (16), „[d]e ez mind mellékes; ennél sokkal fontosabb” (137-138), „csak azt fogjuk rögzíteni” (137).

elmenekült.” (139) Mindkét közlés „adatszerű” és „hiteles”. Az ellentmondás, logikai megfontolások alapján, törvényszerűen vezet a kérdéshez: „[l]ehet, hogy az egész topográfiánk hamis? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanígy eshet más megfontolás alá?” (139) Értelmezői szempontból a kérdés továbbgondolása az alábbi módon összegezhető: *milyen* „más megfontolás alá”? És ezzel összefüggésben: létezik-e egyáltalán más megfontolás? (E kérdésekre a későbbiekben még visszatérek.)

A szöveg szerkezetének „alsóbb” strukturális szintjein, egészen pontosan szószerkezeti és mondat szinten is tetten érhető az ellentmondás-elv jelenléte: „vonz és taszít egy lehetséges mozdulat” (118), „mintha állnának és haladnának egyszerre” (36), „mintha magunk is fulladnánk, fulladhatnánk vagy nem fulladnánk” (32), „alapos és ellenőrizhetetlen logikával próbáltuk végiggondolni ezt” (32). A legutóbbi esetben az *alapos* logika (elő)feltételezi az ellenőrizhetőség kritériumát, az idézett példában pedig éppen ez a jellemvonás az, ami hiányzik. A célkitűzések „belső” ellentmondásának tekinthető az alábbi szakasz: „a kétséget igyekszünk szilárdítani” (36). Hiszen a „kétség”-gel a „szilárdság” fogalma oppozicionális viszonyban áll. További paradoxonok: „itt sem tehetjük meg, hogy bele vesszünk a részletekbe, de azért valamennyire szükség van, hogy tényleg bele ne vesszünk” (125), „igyekszünk megérteni, hogy ha valóban mindegy, vajon miért teljesen mindegy, hogy így fűgnek-e össze a dolgok vagy másképp [...] mégse feltétlenül mindegy, hogyan fűgnek össze a dolgok” (87). Az utóbbi négy idézet a narráció „belső” ellentmondásának tekinthető, mivel ezekben az esetekben az ellentmondás, eltérően a korábbi példák többségétől, nem „szándék” és „gyakorlat” között feszül, hanem magában a „szándéknyilatkozat”-ban, pontosabban: a narráció reflexív mozzanatában.

A „leltározó olvasást” követően talán meggyőzőbben hangozhatnak az alábbi megállapítások. A *Film* című regény alapvető szerkesztési eljárása a hasonlítás elv. Ugyanakkor ezt az elvet *felülírja* az ellentmondás elve mint szövegépítési metódus. A ’felülírás’ terminus használatát azért látom helyesnek, mert – ahogy az már a fejezetet indító példából is kitűnt – a hasonlóság elv alapján elrendezett szövegrészek minduntalan egy ellentmondás egyik szélső értékévé válnak. A hasonlóságok és analógiák alapján *elrendezett* történelmi idősíkok például azoknak a célkitűzéseknek *mondanak ellent*, melyek a be-nem-avatkozás, a rendezetlenség feltérképezését célozzák. Ugyanez elmondható a képeket, szekvenciákat összeillesztő montázstechnikáról és a topológiai objektumokat elrendező szerkesztési elvről is. A szándék és a gyakorlat újra és újra egymásnak feszül. Ám ez az ellentmondási reláció a narráció „szintjébe” is beszivárog, mégpedig azáltal, hogy „szándék” és

„gyakorlat” paradoxonára a narrátor – a pontosság igényének kielégítése céljából – minduntalan reflektál. E gesztus (nevezetesen a paradoxon *pontos* leírása) azonban óhatatlanul újabb – a már idézett – ellentmondásba torkollik: „a kétséget igyekszünk szilárdítani”. Vagy másképpen: a bizonytalanságot állandóvá tenni.

Milyen okai lehetnek az ellentmondás-elv felül-író erejének Mészöly *Filmjében*? Miért uralják a szöveget az egymásnak feszülő állítások? Ha röviden, összefoglalóan – illetve az előző alfejezet tanulságait is felhasználva – kívánnék válaszolni e kérdésekre, akkor azt mondhatnám: az ellentmondás már eleve benne rejlik a szöveg vállalkozásának természetében. Az (ön)reflexív módon megfogalmazott – fentebb idézett – célkitűzésekből azt a következtetést lehet leszűrni, hogy a szöveg narrátorának szándéka: úgy ábrázolni a tárgyakat és általában a világ objektumait, mintha azokra nem irányulna semmilyen figyelem. A világ objektumait emberi jelentésüktől kívánja megfosztani, úgy akarja azokat leírni, hogy közben száműzi azokból mindazt, ami bennük emberi. A *hasonlítás* például – mint ahogy azt már kifejtettem – az érzékelés alapvető emberi tulajdonsága; a tárgyak hasonlósági (metaforikus) relációkba állítása. Ezért ez nyilván ellentmond a narrátor világ-megközelítési szándékának.

Mészöly Miklós esszéi felé tágítva az értelmezés kontextusát, azt lehetne mondani, hogy a szándék, amit a narrátor a *Film* szövegvilágában megfogalmaz, párhuzamba állítható a szerző ’69-ben megfogalmazott írói elképzeléseivel: „nem művi módon hangsúlyos elemek közvetlen szuggesztíójára bízni rá a sugalmazást, hanem a külön-külön egyenrangúnak vett elemek *szórendjével, kombinatorikájával* fogalmazni meg a személyeset, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulva az elemekkel. Mint ahogy a valóságban is – a tények éppúgy, mint az átéléseink – a történés jelen idejében ragyognak fel és hunynak ki, egymást támogató egyenrangúságban.”³⁶⁵ Az idézetben említett „egyenrangúság” csak az ember *hierarchikus* fogalmi rendszerén, Nietzsche metaforájával: a fogalmak piramisán túl érhető tetten. A fogalmi rendbe betagozó hasonlósági relációkat megelőzően. Vajon lehetséges-e ilyen tettenérés?

Mészöly ennek lehetőségét – mint ahogy az előző alfejezetben már idézett naplórészletből is szembeötlően kitűnik – a kamera és általában a film technikai apparátusának újszerű felfogásában látta. Példaként Andy Warhol azon akciójára utal, melyben egy magára hagyott kamera reggeltől estig rögzítette az Empire State Building épületét. Ez a kamera, véleménye szerint, képes a „külső, történő valóság *látványának*” tettenérésére. „A film technikai zérópontjáról – ti. hogy folyamatos kép –

³⁶⁵ Mészöly Miklós: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. 139-140.

rögzíti a történő valóság zérópontját, a pusztá mozgásszövevényt: *egyenrangú* elemek *minden* fázisát, bizonyos *látzat-egyidejűség* érzését keltve.”³⁶⁶ Ebben az idézetben mintha arról volna szó, hogy Warhol kamerája a dolgok fogalmakon túli egyidejűségének a megörökítését hajtja végre. Egy oldallal később e feltételezést meg is erősíti a szerző: „Warhol kamerája lényegében két kulcsot ajánl a valóság mélyebb megragadásához. A semlegesített idődimenzió közhelyszerű már; az elemek egyenrangúsága kevésbé.”³⁶⁷

Az imént vázoltak alapján talán könnyebb megérteni, hogy próza és film versenyéből, Mészöly szerint, miért az utóbbi kerül ki győztesen: a „filmnyelv, mint folyamatos kép, a legelsődlegesebb szemléleti-átélési mechanizmusunk [...] még konvencionális egymásutánja is alkalmasabb a szavakénál, hogy zsugorítsa az időt; pusztán mert kép, tehát jelen idejű.” Ezzel szemben a próza: „nemcsak mint struktúra fiktív, a változatai révén; de az időt is jobban igényli. Először önmaga jelentéstartományára kénytelen hivatkozni, s csak azon keresztül a tárgyra, a tárgyon keresztül az összefüggésekre, ha jelentésig akar eljutni. [...] A szó és mondat természetes nehézkedéssel foglya az idődimenzióknak, akár jelentésig akar eljutni, akár nem.”³⁶⁸ A próza paradoxona talán nyilvánvalóbb az idézet alapján: a világ objektumainak egyidejűségét és egyenrangúságát csak a nyelv fogalmi, azaz hierarchikus rendszerén keresztül tudja megmutatni, illetve az időtlenséget csakis az időbe kódolt szavak, mondatok egymásutánján keresztül megragadni. Warhol kamerájának az ellentmondása, bár jelelméleti szempontból valóban elkülöníthető, mégis nagyon hasonló a prózáról mondottakhoz.

Ismeretes, hogy egy kamera esetében a valóság bármiféle rögzítettségét, „alkotói” újraterepítettségét, a fénnel égetett celluloidtekercs hordozza. Ehhez a Warhol-példa esetében kétféleképpen lehet filmformátumban (és nem tekercs-halomnyi kép alakjában) hozzáférni: 1) valaki megnézi az elkészült filmet; 2) valaki a felvételt készítő kamera keresőjén keresztül reggeltől estig nézi az Empire State Buildinget. A kettő természetesen nem ugyanaz. A jelen pillanatban azonban csak az a fontos, hogy mindkét aktus „odafordulást”, „figyelem fókuszálást” foglal magában. A „befogadó” mindkét esetben rögtön azonosítja a látványt (felismeri, hogy épületről van szó, ablakokat, ajtókat lát és kijövő meg bemenő embereket), az objektumokat (hasonlósági jegyek alapján) azonnal besorolja a fogalmi hierarchia megfelelő rubrikáiba. Következésképpen a dolgok

³⁶⁶ I. m. 134.

³⁶⁷ I. m. 136.

³⁶⁸ I. m. 137-138.

„egyenrangúságának” látványát képtelen tetten érni, mert mindent csak a fogalmak hálózatán keresztül lát. (Erre mutattam rá az előző alfejezetben.) Az azonosítás egymás utáni aktsaival összefüggésben az ’előtte’ és ’utána’ kategóriái is alkalmazásra kerülnek, hiszen e fogalmak mentén a filmnéző (kameranyílásba-néző) elkezd időrendbe szervezni a látottakat (pl. valaki bemegy, *aztán* meg kijön). A hierarchia mellett tehát az idődimenzió is kiirthatatlannak tetszik a látványból. Mindezek alapján úgy tűnhet, Warhol kamerája sem képes az ember száműzésére a tárgyak világából, a „gépi szemponttalanság”-ot ugyanis mindig elfedi az „odafordulásban” rejlő értelmezés.

Warhol kamerájának problémaköréből két, egymással összefüggő motívum vezethet vissza a vizsgált regényhez (bár valójában, remélem, látható lesz, el sem távolodtunk attól). Az egyik egészen nyilvánvaló: a szöveg ábrázolta világban egy olyan forgatásnak lehetünk tanúi, mely a „koncepció nélküli” filmkészítés (cinéma direct) esztétikai alapvetéseit igyekszik követni. A másik, hogy a szövegben többször szó szerint megjelenik a *tetten érés* szókapcsolat, mely a *Warhol kamerája – a tetten érés tanulságai* című esszéje történő jelölt utalásként is értelmezhető, például: „az arcot szeretnénk utoljára tetten érni” (82), „az émélyt érjük tetten” (119).

A filmkészítéssel, kamerázással kapcsolatos warholi ellentmondás vizsgálatakor célszerű a következő kérdésekből kiindulni: a kamera maradéktalanul megörökíti-e, amit a narráció megjelenít? És ha nem, akkor a szövegvilág mely eseményeit rögzíti a kamera?

A kamera és narráció elválásának, megkülönböztethetőségének legszembetűnőbb történetbeli bizonyítékai, amikor a narrátor (rendező?) olyan kameraállásról számol be, melynek kivitelezése lehetetlen. Például az öregasszony testén keresztül szeretné mutatni az öregember arcát (26), vagy amikor egyetlen kamerával egyszerre, egy időben szándékozik láttatni az öregeket előről és hátulról is (144).

A narráció „többlettudását” mutatja, mikor az öregember zsebeit kiüríti a forgatás előtt a rendező-narrátor, majd beszámol a leltárról, és egyúttal közli, hogy melyek azok a tárgyak, amelyek a forgatáskor már nem lesznek az öreg zsebében. Azaz: miket nem fog majd mutatni a kamera (12-13).

Az öregember halála utáni megidézésének sem lehet már tanúja a felvevőgép, hiszen addigra a „látható” testet már elhantolták, megjelenni csupán egy gondolat tárgyaként képes: „[ő]vele úgy társaloghatunk már, ahogy akarunk: már kamerára sincs szükség. Ha úgy tetszik, egyszerűen elgondoljuk őt” (99).

A narráció függetlenségének árulkodó jele lehet a következő szövegrészlet is: „pillanatnyilag nem tudhatjuk még, hogy az Öregember pár nap múlva meghal” (21-22). A pillanatnyiség a forgatás

jelenére, fiktív „most”-jára vonatkozik, ahonnét nézve a jövő még ismeretlen. A narrátornak ellenben már van tudása a jövőről. E tudás azonban csak egy későbbi pillanatban válik a kamera számára is láthatóvá.

A regény végén azonban a kamera fog többet „tudni”, mint a beszélő, ő ugyanis a felvevőgépet magára hagyva forgatás közben elalszik. Ébredése után, hogy kiderítse, mi történt, pontosabban, hogy mit rögzített a kamera, kénytelen visszapörgetni a filmtekercseket (159).

Talán ennyi példából is kitűnik, hogy a narráció által elmondott, illetve a kamera által rögzített anyag korántsem fedí egymást. A narrátor – az utolsó példát leszámítva – mindig többet „tud”, mint amennyit a kamera láttatni képes. Mégpedig azért, mert a narrátor nemcsak hogy „rendezi” (utasít, megállít stb.) vagy helyesebben: rendezetlenné igyekszik tenni a látottakat, hanem folyamatosan *értelmezi* is azokat. Gondolatokat közöl, melyek a látványról eszébe jutnak, és folyamatosan olvasni próbál a látottakból. Nem elégszik meg például az öregek arcának leírásával, hanem minduntalan informálódni szeretne azok rándulásaiból, gesztusaiból: a „helyzet figyelemre méltó. Pontosan nem tisztázható feszültség jellemzi, s ez elsősorban az öregember arcáról olvasható le.” (50) De nemcsak a kamerával „egy időben” figyel, értelmezi a látottakat, hanem az elkészült, felvett anyag eltérő hangsúlyait, nagyításból adódó torzításait is szem előtt tartja. Például: „ez ismét mellékes észrevétele a kameránknak, ami becsúszik, s túlságosan is egyoldalú hangsúlyt ad egy töredéknek a sok közül” (21). A filmen az „egyoldalú” hangsúly megmarad, bár a rendező-narratori szándék ettől eltér. És hasonlóan torz hangsúlyt kap az öregember egyik mozdulata, amikor összefüggéstelen mutogatásából, a kamera mégis az első mozdulatára fókuszál, mintha azzal valóban jelezni akarna valamit az „aggroncs”. A narráció közlése azonban e jelzési szándékot cáfolja, pontosabban: kétségessé teszi. (75) Összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy a szövegvilágbeli felvevőgép működését minduntalan körbeveszi a narráció értelmező tevékenysége. Ebből következően nincs is más hozzáférésünk a készülő filmhez, csak a narrátor értelmező-láttatásán keresztül. A felvett nyersanyaghoz, a celluloidszalagra rögzített képekhez, akárcsak Warhol kamerája esetében, az értelmezésen keresztül juthatunk el. Mindez ellentmond a cinéma direct, a tetten érés esztétikájának, azaz a regénybeli vállalkozás céljának. A *Filmben* egyetlen egyszer valósul meg a maga elfogulatlanságában, „szemponttalanságában” az önműködő gép warholi esztétikája. Nevezetesen, mikor a narrátor elalszik. Ekkor a kamera valóban önműködővé válik, és kihull minden rendezői koncepcióból, hiszen kezelője, felügyelője álomba zuhant. A helyzet *paradoxona* azonban, hogy éppen ekkor nincs hozzáférésünk a felvett anyaghoz. (E hozzáférhetlenségre egyébként tipográfiai az írásjel hiánya,

és azt követően egy fehér folt mint szövegközi űr utalhat.) Amikor felébred a narrátor, és visszapergeti a tekercset, majd beszámol, hogy mit láthatunk rajta, akkor ismét az értelmezés közvetítő funkcióján *keresztül* pillanthatunk a szemponttalan, „automata” valóság rendezetlen terébe.

Elképzeltető, hogy Warhol kamerájának imént vázolt paradoxona a regény ellentmondás-elvének legmeghatározóbb mozgatója. Az objektivitásra törekvés, mely minduntalan a vállalkozás szubjektumába ütközik – Mészöly szavaival – „a személyes objektivitás »négyyszögesítésével«”³⁶⁹ küszködik. A kamera valójában nem egy új objektivitás elérésének lehetőségét hordozza, hanem az arra irányuló szándék eleve kudarcának még pontosabb kifejezője. A „fokozódó tettenérés teszi mind konkrétabbá a többértelműséget és képtelent.”³⁷⁰ És ez a folyamat, Mészöly szerint, elvezet ahhoz az „álomszerű közérzethez”, melyet alapvető *ellentmondások* vezérelnek: „tudom-mégse-tudom; értem-mégse-értem; igaz-nem-is-igaz; hiszem-nem-is-hiszem”³⁷¹ Warhol kamerájának paradoxona azonban itt ismét működésbe lép, hiszen az álom alogikájához csakis az ébrenlét könyörtelen logikájával férhetünk hozzá. E paradoxon számbavételének kifejezője lehet a regényben az alábbi szakasz: „egy pillanatra mi is úgy érezzük, hogy hiábavaló a fontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.” (139) A kudarc teljes, mégsem nyomtalan: „ütöttünk réseket”. Az alábbiakban a következő kérdésekre keresem a választ: mi az, ami mégis rést üthet a „falon”? Mi lehet a rések sajátossága? Miért nem repesztek, bontják szét az érzékelés falait a rések? És egyáltalán: milyen szerepe lehet a *réseknek* az ellentmondás-elv vonatkozásában?

Rések

Mészöly írói arc poeticájának megfogalmazásakor olvashatjuk az alábbi sorokat: „ha az elemek egyenrangúságából indulnánk ki – s nem elemek eleve kitüntetett rendszeréből –, az eddigieknél sokkal közvetlenebb nyitottságot biztosíthatnánk magunknak. [...] külön-külön egyenrangúnak vett elemek szórendjével, kombinatorikájával fogalmazni meg a személyest, a

³⁶⁹ Mészöly: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. 136. A következő alfejezetben a „személyes objektivitás” kérdéséről még lesz szó.

³⁷⁰ I. m. 133.

³⁷¹ I. m. 135.

véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulni az elemekkel.”³⁷² Forradalmibb formában: „Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetők. Egyenlőségjelet teszünk minden részlet közé.”³⁷³ Látható, hogy a cél – és erről már többször volt szó – a fogalmak hierarchiáján túli *hangsúlymentes* rendezetlenség tettenérése. Vagyis túlmenni a megszokott világ határain, és lépni a tárgyakat burkoló fogalmi címkéket, felszakítani a „konvencionális értelmi összefüggéseket”. Ennek módszere az elemek szembeállítás, ütköztetése egymással. A logika keretei közt megfogalmazva: az egymásnak ellentmondó állítások kinyilatkoztatása olyan egyenrangúsághoz vezethet, ahol érvényüket veszítik az alapvető logikai kategóriák, az igaz és a hamis. Ugyanis az „ilyen ellentmondásos jóindulat megzavar bennünket. Ebben nincs magyarázható logika.”³⁷⁴ Másképpen megismételve: az ellentmondások, a logikai paradoxonok *kivezethetnek* a sarkító, ellenpontosító gondolkodás keretei közül, hogy feltárulkozhasson az álomszerűség („álomszerű közérzet”) – és erről is volt már szó –, mely egyszerre igaz-és-nem-is-igaz. A matematika terminológiájával a kizárt harmadik elvének lehetne nevezni a paradoxonokkal terhes „álomszerű közérzetet”. És ez az állapot, úgy tűnhet, valóban az egymást kizáró pólusokat kedvelő logika keretein túlra mutat. Vagy esetleg fogalmazhatunk így is: *rést üt a könyörtelen logikán*.

Utaltam már arra, hogy a hasonlósági relációk egyfajta montázselszólóként is meghatározhatók a szövegben. Mivel a regényvilágban filmforgatás „zajlik”, talán nem túl erőltetett e terminus kölcsönvétele a filmelméletből. A hasonlóságon alapuló montázs technika a montírozó eljárásoknak csupán *egyik* fajtája, és azokkal a szerkesztési eljárásokkal rokonítható, melyek a filmbeli összefüggések erősítésére, hangsúlyozására törekuszenek. Ilyen szerepet szán a montáznak Eisenstein, aki a japán hieroglifák kapcsán így ír az ott is tetten érhető filmszerkesztési alapelvről: „[e]z pedig nem egyéb, mint: montázs! Igen, pontosan az, amit filmezés közben teszünk, amikor egyértelmű, tartalmukat tekintve pedig semleges dolgokat ábrázoló felvételeket intellektuális összefüggéssé és sorozatokká egyesítünk.”³⁷⁵ Vagy más helyütt: az „egyes montázselemek már nem mint független darabok szerepelnek, hanem részleges ábrázolásai lesznek az egységes, általános témának, amely

³⁷² I. m. 139-140.

³⁷³ I. m. 134.

³⁷⁴ Mészöly Miklós: „A kiközösítés ürügyei (Meditáció Peter Fleischmann *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* c. filmjéről)”. In: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1993. 166.

³⁷⁵ Szergej Mihajlovics Eisenstein: „A filmszerűség elve és a képrásjel”. Ford. Félix Pál. In: Uő: *A filmrendezés művészete*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1963. 180.

egyformán áthat minden részletet.”³⁷⁶ A képek hasonlóságán alapuló, elemein túli egészlegességeket építő montázs ellen érvel Erdély Miklós Eizensteint idéző tanulmányában: a „mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül.”³⁷⁷ Erdély gondolatai Eizenstein felfogásától eltérő montázs-elvek körvonalaznak. Nem a műegészt építő hasonlóságok, hanem a képeket elválasztó, széttartó jelentések válnak számára fontossá: a „montázs esetében a választott elemeket úgy kell megszervezni, hogy egymás direkt, triviális jelentését kioltásák.”³⁷⁸ Ennek módszere a filmben az ellentétes, ellentmondó tartalmú képek egymás mellé montírozása, célja pedig, hogy a gondolkodást a logika szférájából az emocionális szférába kényszerítse: a „montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.”³⁷⁹ Vagyis elvezet a „kizárt harmadik” esetéhez – tanulmányában Erdély szintén alkalmazza e terminust –, mely a fogalmak rubrikáinak másfajta rendjét tárhatja fel.³⁸⁰

Eizenstein a hasonlóság elvén alapuló montázs mellett érvel, míg Erdély az ellentmondás-elvekre alapozott montírozást tartja megfelelő képszerkesztési elvnek. Ha az imént vázolt montázselméletek keretei közt kísérelném megragadni a korábban írtakat, akkor úgy lehetne fogalmazni, hogy a szóban

³⁷⁶ Sz. M. Eizenstein: „Montázs 1938”. 198. A montázs esetében a hasonlóság-elv meghatározó jelenlétére maga Eizenstein hívja fel a figyelmet a „Dickens, Griffith és mi” című tanulmányában. Ezen munkájában ugyanis nyíltan a hasonlóság szövegretorikai alakzatához, a metaforához hasonlítja a filmképek összeillesztésének általa elképzelt és leírt modelljét. A *Sztrájk* című, 1924-es filmjéből hozva példát, elmondja, hogy „a tüntetők tömeges agyonlövétése a film végén összefonódik a városi vágóhid véres jeleneteivel, s így létrejött az »emberi vágóhid« filmművészeti metaforája.” Majd hozzáteszi: „Ezek már nem a *Palota és a Börtön* egyszerű, »szemlélődő« *szembeállításai*, hanem, bár még otromba és lapidáris formában, törekvés egy következetes és tudatos összeállításra. Összeállításra, amely arra törekszik, hogy ne csak képekben számoljon be a munkások agyonlövéséről, hanem általánosító, »plasztikus beszédfordulattal« is, amely megközelíti a »vérfürdő« *szóképet* [kiemelés tőlem: S.M.]”. (Eizenstein: „Dickens, Griffith és mi”. 323.)

³⁷⁷ Erdély Miklós: „Montázs-éhség”. In: Uő: *A filmről*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995. 103.

³⁷⁸ Erdély Miklós: „Montázsgesztus és effektus”. In: Uő: *A filmről*. Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995. 150.

³⁷⁹ I. m. 157.

³⁸⁰ Vö. Az Öregasszony egyszer „úgy néz, mintha nem a szokásos értelemben látna, vagy nem látna bennünket, hanem egy harmadik módon.” (100-101.)

forgó regényben az Eisenstein által képviselt montázseltet felülírja az Erdély Miklós-i, ellentmondásokra alapozó montázselt.³⁸¹ És e gondolattal ismét a *rések* keletkezésének területéhez közelítünk. Deleuze ugyanis, aki a filmi képszerkesztés kapcsán alkalmazza a *rés* fogalmát, Erdély elképzeléseivel nagyon megegyező módon ír a montázs működésmódjáról: „[e]gy képhez választunk egy másikat, mely részt vezet be a kettő közé. Ez nem asszociatív, hanem differenciálási művelet, ahogy a matematikusok mondják, vagy diszparációs művelet, ahogy a fizikusok nevezik: ha adott egy potenciál, választanunk kell egy másikat, de nem akármilyet, fontos ugyanis, hogy a kettő között potenciálkülönbség lépjen föl, amely egy harmadik vagy új dolgot hoz létre.”³⁸² A differenciákra összpontosító montázselt eredményezheti a réseket, melyek megszakítják a gondolkodás folyamatosságát, és ezáltal kiutat sejtethetnek a fogalmak rögzült, hierarchikus rendszeréből. Milyen képzelhető el egy ilyen rés a *Film* című regényben?

A nagyítás folyamatáról már volt szó. Vázoltam, hogy a mikroközelbe hozás miken alakítja át egy arc látványát (annak pórusait, pigmentfoltjait) például lankás tájképpé. Utaltam a transzformáció egy olyan fázisára, pillanatára is, amikor a kezdőkép, a túlzott közelítés miatt, elveszti fogalmi tartalmát (már felismerhetetlen az arc), de még nem nyerte el az új fogalmi tartalmat, vagyis még nem azonosította a tudat az új látványt (tájképként). Ez a két kép (arckép, tájkép) közötti pillanat olyan résként képzelhető el, mely a fogalmi renden kívül van, hiszen a két fogalom közül (arc, táj) az egyik már nem, a másik pedig még nem fedi az észlelésnek ezt a pillanatát. Úgy tűnhet, a két kép átfordulásának határán keletkező rés megszakítja az érzékelés (gondolkodás) automatizmusának folytonosságát. Újra a kérdés: tényleg erről van szó?

A két kép közötti részt is folyamatosan megnevezi a nyelv.³⁸³ Az egyik alakját elvesztő, de a másik körvonalait még fel nem vevő látványt azonnal lefedik a köztes állapotokra alkalmazható fogalmak: folt, paca stb., de ilyen megszakítottságot jelölő fogalomnak nevezhető maga a *rés* szó is, mely a két „szilárd” nyelvi felület közti „átmeneti” állapot metaforikus jelölőjének tekinthető. A *rés*, bár a nyelven kívüliséget ígéri, valójában nem más, mint egy olyan metafora, mely a nyelvből kivezető utat eltömlíti. Bármiféle nyelven ütött résről, csak a nyelv eszközeivel tudunk beszámolni, és

³⁸¹ A vázolt párhuzam jogosságát erősítheti még, hogy a fokozott tettenérés szükségességének leírásakor Mészöly által említett „cinéma vérité” fogalma (Mészöly: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. 133.) Erdélynél szintén szóba kerül, mégpedig a „helyes” montázs alkalmazásának mintájaként (Erdély. „Montázs-éhség”. 103.).

³⁸² Deleuze, Gilles: „A gondolat és a film”. Ford. Kovács András Bálint In: *Metropolis* 1999/4. 40.

³⁸³ E folyamatot az előző alfejezetben vizsgáltam részletesen.

ennyiben a nyelv segítségével már meg is szüntettük, vagy legalábbis a nyelv metaforikus elemévé tettük a *szóban forgó* rést. Másképpen: a nyelvi *rések* a „valódi” réseket visszafalazó metaforáknak tekinthetők. Ebből következően: az érzékelés fala továbbra is fal marad, hiszen nem ütöttünk rajta mást, csupán metaforikus *réseket*.

A *Film* ábrázolt világában Silió ilyen *résként* értelmezhető. A Múzeum körúti események után, Sax Simon szőlőjébe érkezve kihull az időből: „elképzelése sincs a következő napról” (25). A tárgyalóteremben még nyilvánvalóbbá válik időn kívülsége: „az adott pillanatban kizárólag csak azt éli, amit mond” (42), „folyton összekeveri az időrendet” (72), „semmibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát” (78). A térösszetevők is „egyenrangúakká” válnak számára: „közömbös háttérre lettek az utcák. Másnak lehet, hogy fontos ez a háttér; neki már nem.” (24) A fogalmi rubrikák határolói mintha szétporladtak volna tudatában: „az örök és bírák, a védője és a nézők, mind egyre ment” (40), a „huszár és a munkás arca egyformán mosódik bele a délelőttbe”. Alakja, mintha túl lenne a hétköznapi logikán; ő a „kizárt harmadik”, aki nem ismeri a paradoxonokat, hiszen minden egy időben, egyenlő hangsúllyal vagy hangsúlytalansággal létezik számára; ő az, aki beteljesíti Warhol kamerájának vágyát: egyenlőségjelet tesz minden részlet közé, beleértve az okok és okozatok idődimenzióit is. Ő „az egyetlen, aki valamennyiünket meghalad”. Silió, aki, „olyan ártatlan és elfogulatlan, akár egy isten.” (78) Vagy mint egy „élő” *rés* az összefüggések és ellentmondások könyörtelen rendjében.

Az értelmező sorsa azonban, hogy újra a jól ismert ellentmondásba botlik. Hiszen Silió időn és téren kívüli „tisztasága” „legalább annyira birtokbavehetetlen, mint az üveg simasága. [...] Vagy mint a mézga matt ragyogása; hacsak szét nem roncsozzuk.” (76) A birtokba vétel egyben a megsemmisítést is jelenti, az érintetlenül hagyás pedig a hozzáférhetetlenséget. Akárcsak Warhol kamerája és a *rések* esetében. „Egyszerűen azért, mert a *tisztaságról* van szó; ami alapvetően más valami, mint aminek a rögzítésére be vagyunk rendezkedve.” (76) Ebből következően Silió nem lehet maga a „kivételesség”, hanem csak annak metaforája.

Az Öregemberben is van valami siliói. Néha, mintha számára is mindegy lenne, hogy mi történik körülötte. Látszólag összefüggéstelen jelzéseket ad, akárha benne is másképp (vagy éppen sehogy se) strukturálna a mindennapi gondolkodás fogalmi rendjének szigorú apparátusa: „a hirtelen arcrángás a szaglást jelzi, valami erősebb szag jelenlétét, de ugyanígy jelezhet mást is” (6), „bizonytalan, hogy jól hall-e, és érti-e az összefüggéseket” (20), „olyasmi történt közben, aminek az előzményét nem tudja átlátni, csak a következményét érzi” (102). Tekintete olyan kifejezéstelen,

mintha valóban minden esemény egyenlő hangsúllyal esne latba nála: „[h]iányoznak belőle az apróbb rebbenések, amelyek jelezhetnék, hogy valamilyen külső látvány beléje hatolhat. Pillantása egy teljesen önmagába visszatért pillantás.” (31)

Az Öregember és Silió „történetének” párhuzamai is eléggé (tán túlságosan is) nyilvánvalóak. Mindketten ugyanazt az utat járják végig: „a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és Öregasszonnyal haladunk, a présház irányából vezet a malomkő felé” (42); azaz Sax Simon valamikori birtokának objektumait köti össze. Silió levizeli magát, az Öregember nadrágját pedig olyanná teszi egy locsolókocsi, mintha bevizelt volna. Mindketten felmennek egy „dombra”; Silió Sax Simon birtokának szőlődombjára, az Öregember pedig egy nyitott gázárok földkupacának dombjára. A példákból – főleg az utolsó kettőből – talán kiviláglik, hogy a párhuzamok tartalmazzanak értékítéletet, mégpedig az öregember rovására, és Silió javára. Mielőtt azonban ezt az értékkomponenst tüzetesebben szemügyre vennénk, térjünk vissza a kiinduló kérdéshez, mely megközelítőleg így hangzott: vajon az Öregember is egyenértékűként kezeli a dolgokat, és ugyanúgy semmibe veszi az időrendet, mint Silió?

Valóban úgy tűnhet, hogy az Öregember, Silióhoz hasonlóan, az összefüggések és ellentmondások rendszerén „kívül”-re került. Egy fontos viszonystruktúrának azonban továbbra is a foglya, hiszen az Öregasszonnyal alkotott szimbiózisból képtelen szabadulni. Minduntalan az Öregasszony vonzásterében kénytelen mozogni: az „Öregasszony hónalj alatt szorítja az Öregember karját” (38), „az Öregasszony [...] ezúttal nem a lógó kart fogja meg, hanem a zakó alját hátulról” (50), az „Öregasszony, aki a hóna alatt fogta, amíg beszéltünk, most egyre erősebb szorítással sürgeti” (44), „az Öregember vállára teszi a kezét, és visszahúzza” (85), az „Öregasszony oldalról karol az Öregember dereka alá” (82-83), „az Öregasszony segítségével sikerül irányba fordulnia” (35). És akkor is része az Öregasszony gravitációs rendszernek, ha valójában (de ezt nem tudhatjuk pontosan) szabadulni akar a kapcsolat kötelékeiből, ugyanis az ellentétes, inverz erők szintén a rendszer alapján határozódnak meg. Ennek ironikus példája, mikor az Öregember felmegy a gázdombra, és az Öregasszony hiába próbálja ismét a zakójánál fogva visszarángatni, mert az Öregember elhatározásában (van neki ilyen?) hajthatatlan marad. Ám amikor az Öregasszony maga is felmászik a „dombra”, majd az Öregember *elé* áll, és elkezdi őt felfelé húzni, akkor az Öregember önként visszaereszkedik a járdára (142-143).

A gázdombos jelenet még egy dologra rávilágíthat. Silió Sax Simon szőlődombjára vezető kálváriája ugyanis valódi *megtisztulással* jár, melynek végén Silió szinte olyanná válik, mint egy

időtlen isten.³⁸⁴ Ezzel szemben az Öregembert visszarángatják fura kálváriájáról, vissza az aszfaltra, ahol újra az Öregasszony irányítása alatt találja magát, nem mintha azalól – és ezt az inverz működésmód bizonyítja – egy pillanatra is kiszabadulhatott volna. Ebben az értelemben az Öregember Silió lefokozott, parodisztikus alakváltozatának tekinthető, aki ugyan rendelkezik hasonló karakterjegyekkel, mint Silió, hiszen az események okait és az időrendeket, úgy tűnik, néha ő sem látja át, ám mozgásának, és feltehetőleg gondolkodásának koordinátái is az Öregasszony vonzásterében határozódnak meg. Míg Silió jézusi, de legalábbis sziszifuszi erkölcsi magaslatokba jut, addig az Öregember *józanész*nek ellentmondó tetteit, nem a „kívüliség” állapota, hanem inkább az öregkori szenilitás szeszélye vezérli.

Az Öregember alakjából a narráció és általában az egész regénybeli vállalkozás öniróniája is kiolvasható. Az eseményeket rögzítő kamera célja ugyanis annak a „kívüliségnek” a tettenérése, mely Siliót jellemzi. De, hogy Silióval kapcsolatban bármi lényegest meg tudhasson, megsejthessen, minduntalan az Öregember nyomában kénytelen járni. Ez pedig nem más, mint egy értelmezői előítéletektől mentes világ ábrázolásának kudarc története, hiszen a legnagyobb összefüggéstelenség illúziójában is minduntalan felsejlenek egy (jelen esetben: inverz) rend törvényei. Warhol kamerájának időtlensége és hangsúlytalansága helyett ismét – és lassan már törvényszerűen – csak egy látszat rendezetlenség rögzítéséről beszélhetünk.

Az Öregember figurájába talán a *Film* értelmezésének paródiája is bele van kódolva. Az Öregember ugyanis a narráció történetmondásai által folyamatos értelmezésre van kényszerítve (például: az „Öregemberrel külön is meg kell értetnünk” (23), „Igyekszünk továbbra is a magunkét sulykolni” (75), „szeretnénk megértetni az Öregemberrel” (78)). Ő részben megfelel az elvárásoknak, hiszen, amit lehet, azt félreért, vagy legalábbis semmi jelét nem adja annak, hogy megértette, vagy bárhogyan is értette a hallottakat, feltéve persze, ha egyáltalán meghallotta a mondottakat. Ennél ideálisabb értelmezőt el sem képzelhetne magának a narrátor, hiszen szándéka éppen egy ilyen értelmezés nélküli világ tettenérése, rögzítése a kamera automatizmusa által jelölt pozícióból. A tettenérési lánc (világ – öregember – kamera) végén pedig a rögzített anyag (szöveg, film) befogadója állna, aki szintén mentes lenne minden interpretációs szándéktól. Egyszóval: ideális esetben maga lenne Silió. Egy időn és téren kívül került, siliói befogadó azonban nem olvasna ki többet a regényből, mint egy falevélből. Vagy a filmezés példájánál maradva: öneki már mindegy (hiszen neki már minden mindegy), hogy magát a kamerát nézi-e vagy éppen a filmet. Ezért, ha bármiféle értelmezésre

³⁸⁴ A szőlőhegyre vezető (a Majorból áthelyezett) út menti „ECCE HOMO” szobor is ebbe a gondolatkörbe kapcsolható.

számít a szóban forgó regény, akkor – a szövegvilágbeli karakterek közül – csak az öregember állhat az interpretációs lánc legvégén, akinek ellentmondásokra, összefüggéstelenségre, látszathasonlóságokra utaló gesztusai mögött mégiscsak felsejlik egy *emberi* szándék.

Összefoglalva elmondható, hogy a hasonlóságelvet, mely a regény alapvető szövegszervező eljárása – ezt bizonyította a kamera fókuszáló működésmódjának vizsgálata –, felülírja az ellentmondásra, paradoxonra alapozó szerkesztési metódus. Az ellenpontoszó logika azonban nem vezet el a szándékolt „álom közérzethez”, mely az olyan fogalompárok kioltását, és egyenrangúsítását eredményezné, mint: „tudom-mégse-tudom”, „igaz-nem-is-igaz”, „hiszem-nem-nem-is-hiszem” stb. Magyarán: a kizárt harmadik elve képtelen átszakítani a fogalmak hierarchikus rendjének kényszereit, mint ahogyan a kamera sem hatol az emberi értelmezésektől mentes („preegzisztenciális”) világba. Vagy ismét a regény szavait idézve: „hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.” Legalábbis az eddig elemzett kamera-funkciók tanúsága alapján. Az alábbiakban azonban egy másfajta – de még mindig a regényvilágban működő – „filmrögzítési” eljárást kívánok vizsgálni, mely legalább olyan fontosnak tűnik az elbeszélői szerep meghatározásában, mint az eddig tárgyalt kamera-funkciók.

A test (a hasonlatelven túl: a „vad tartomány”)

Mint ahogy arra az első fejezetben rámutattam, a kamera közelítő, pólusokat is elkülönítő nagyító eljárása nem férhet hozzá az Öregek titkaihoz, gondolataihoz, csupán testi valójukhoz. Azonban még ennek tudatában és belátása után is szembeötlő, hogy milyen részletességgel és milyen hosszasan számol be a narrátor az öregek nem éppen tetszetős fizikális sajátosságairól, és hogy mekkora kedvvel időzik egy-egy testrészükön vagy az azt fedő divatjamúlt ruházatukon, részletesen kifejtve annak hasonlóságait a világ más dolgaival összevetve. A számtalan példa közül csupán egyet emelek ki: az Öregasszony „kérésünkre régi leveleket, fotókat, néhány jegyzőkönyvet szed elő a szekrény fiókjából. Ehhez mélyen előre kell hajolnia, s ezt csak úgy tudja végrehajtani, ha a szoknyáját följebb húzza, a lábát szétveti, hogy ne dőljön előre. Ez a mozdulat elég sokat szabaddá tesz az alsó öltözet rétegeiből. Itt derül ki, hogy a lábak – bokától a comb aljáig – szorosan be vannak fáslizva. Van alsószoknya is rajta, amire egy fakókék, rongyosodó kombiné feszül rá. A fáslizás fölött fedetlen csík. Csak a puszta bőr, és hús. Ez enyhén kékes, tele piros pókhálóerekkel. Még följebb a rózsaszínű bundabugyi gumival behúzott ráncolását látjuk. (régiesen szólva, a bugyiszár begallérozását). Ennyi a kép gyors oldalt pillantásra.” (30) Az öregek testének és azok funkcióinak (ill. diszfunkcióinak) szinte groteszkbe hajló részletezése, mely teljes mértékben ellentmond a gépi szemponttalanság elveinek, és nem utolsósorban talán éppen ezért is kitüntetett, mintegy centrális helyre kerül a szövegben. Ám nemcsak a két öreg fizikai sajátosságai utalnak a *test* szövegvilágbeli hangsúlyos helyzetére, hanem azok a motívumhálózatok is, melyek e szó jelentésmezéjéhez kapcsolódnak, mint például a *vér*, a *vizelés*, a *kínzás*, az *erőszak* különböző előfordulásainak egymásba rímélései.

Az öregek testiségének pórúkat is elkülönítő megfigyelése mindazonáltal egy további nagyon fontos dologra hívja fel a figyelmet, jelesül arra, hogy a narrátor eszközeként értett kamerán kívül a mozgóképrögzítő géppel máshelyütt, és bizonyos értelemben más formában is találkozhatunk. Az öregek szeme ugyanis gyakran, mint a filmfelvevő optikáját mintázó készülék jelenik meg a szövegben: az öregasszony „szeme sokkal tágabb blendéjű most, mint amilyen nyílásra a mi kameránk egyáltalán képes. És valószínű, hogy ez áll a szűkítésre is.”(100); illetve az öregember szeme, amikor majdnem ráesik a narrátorra, és ezáltal olyan közel kerül a kamerához, hogy a

képmezőt valóban két szem foglalja el, akkor a látvány a következőképpen fest: „Látjuk a táguló-húzódó szembogarat, ahogy egy végleges átmérőbe rögzíti magát; a szivárványtest legyezős széleit, amelyek tényleg emlékeztetnek a kamera blendéjére, mikor a kiszemelt tárgyra rászűkül.” (131) Továbbá a szem optikáján keresztül rögzített celluloidtekercsként is értelmezhető az a „belső film”, mely az Öregembert foglalkoztatja (80). Ezek a példák azt a következtetést sugallhatják, hogy a *szem*, az öregek vizenyős, színtelen szeme a kamera metafora kiterjesztéseként is interpretálható, vagyis olyan optikai szerkezetként, melyet a megfigyelték (az öregek) irányítanak a narrátorra. Magyarán: *visszanéznak* rá, és tekintetük által minden rejtőzködő, „reduktív”, „semmi narrátorhangot” megvalósító szándéka ellenére fókuszba, hangsúlyos helyzetbe emelik. A visszanéző, narrátort kirajzoló tekintetekre rengeteg példát találhatunk a vizsgált szövegben. Például: „az Öregasszony figyel bennünket a konyha-előszobából” (98), mi pedig „vállaljuk a néma szembenézést” (99); az Öregasszony „Állja a pillantásunkat, mikor a lámpákkal bevilágítunk” (101); „a következő pillanatban bennünket is észrevesz” (116), illetve: „csigalassan felénk fordul” (130), ti. az Öregasszony; „a szemünkbe fűrődő pillantással áll meg az Öregember ágya mellett” (147); az Öregasszony belenéz „a szemünkbe ugyanazzal az üres, és mégis mélyre fűrődő pillantással” (148).

A *visszanézés* narrátor-funkciót kiemelő szerepére hívja fel a figyelmet Balassa Péter a már többször említett, *Passió és állathecc* című írásában, noha jóval átfogóbb megközelítésben és korántsem a *visszanéző szem mint kamera* értelmében, hanem inkább a tárgyak tükröző funkcióját hangsúlyozva: „Nem a Kamera gyűri le az anyagot, hanem az anyag a Kamerát. Szinte pygmalioni pillanat ez, amikor – mintegy a formálás drámájának csúcspontjaként – a holt anyag *visszanéz*, méghozzá aggasztó és csúfondáros fölénnyel, és dermesztő elevenséggel.”³⁸⁵ Vagy némiképpen hasonló gondolat Könczölnél, jóllehet ő a tárgyak tekintetében kirajzolódó narrátor alakjába már a „saját szubjektivitásának hitelességét és megerősítését” kereső olvasó csalódottságát is belevetíti: „csak a tárgyra figyel, és nem veszi észre, hogy ennek legfőbb funkciója itt a nézőpontra történő visszautalás.”³⁸⁶ Nagyon leegyszerűsítve: az idézett tanulmányok a reflexió szerepét hangsúlyozzák a kamera elé kerülő tárgyak, dolgok *visszanézésében*, azaz: a narrátor funkció fókuszba kerülését. Nem vitatva Balassa és Könczöl interpretációs következtetéseit a jelen fejezetben annak a kérdésnek a bevonásával egészítem ki a két elemző szempontrendszerét, hogy miért éppen a *test* az egyik kiemelt

³⁸⁵ Balassa: „Passió és állathecc”. 325.

³⁸⁶ Könczöl: „Rendezés vagy végrehajtás?” 212.

jelölője a hangsúlyos helyzetbe került narratív funkciónak, és hogy e narrátort-jelölő metafora miképpen viszonyul az eddigiekben részletesen vizsgált *kamera* metaforához.

Olyan reflexív, önmagára mutató funkció, amely a narrátor testét körvonalazza, nemcsak az Öregek szemének visszanéző aktusakor figyelhető meg, hanem a narrátor eszköze, a kamera maga is többször leleplezi kezelőjének húsvér mivoltát. Legszembeötlőbb példái e működésmódnak, mikor a felvevőgép „tekintete” az elbeszélő kezére téved: „Rövid svenkelés és pásztázás után (repedések, lyukak, tűzfalcsík, szögre szúródott csutka stb.) végül a mi pillantásunk is a saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved. S ez lényeges mozzanat.” – hangsúlyozza maga az elbeszélő (37). További feltűnő példája a kamera használóját leleplező működésmódjának, mikor a felvevőgép-kezelője, a narrátor maga is a felvevőgép elé áll: „mi is odaállunk a fal mellé, s csak a kamerát helyezzük el a szemközti járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi valamennyien, egy csupasz fal, és egy gép önműködő tárgyilagossága közé szorulva – mintegy két zárójel között.” (47)

Az öregek és a kamera visszanéző cselekedetei olyan kiazmatikus viszonyt teremtenek, melynek szimmetriája azt sugallhatja, hogy amennyire a narrátor számára fontos a megfigyelt Öregek testi valója (hiszen máshoz nem is tud hozzáférni, ez adódik számára), annyiban válik hangsúlyossá saját fizikai léte is – természetesen metaforikus értelemben. A kölcsönös – szemek és kamerák – általi végleges egymásba fonódás megfogalmazásának szép példája a regény alábbi szakasza, melyben a beszélő az öregek és az ő szétszakíthatatlan egymásra utaltságára célozva így határozza meg saját helyzetét: „már erővel sem tudnánk szabadulni tőlük, és hiába is érvelnénk, hogy unjuk őket és magunkat – egymáson múlunk” (51). E reflexív, visszatükröző viszony által a beszélő alany egyre inkább életteli emberi alakot ölt, kamera mögötti (szándékolt) észrevétlenségéből kinőve testi jellemvonásokkal (is) rendelkező karakterként lép a szövegvilágba.³⁸⁷ Volt már róla szó: a narrátor nemcsak, hogy *lát* a kamerán keresztül, hanem hall és szagol is, egyszóval több mindent érzékel, mint a felvevőgép, azaz testi funkciói vannak, melyek elkülönülnek és szemben állnak a gépi rögzítés mechanikus eljárás módjával. A regényben egyhelyütt még a beszélő ruházataról is kapunk információt: „rajtunk is fekete öltöny van”, ám testiségének legnyilvánvalóbb és egyben legkomikusabb megnyilvánulása a vécézési aktusára történő utalás, mely az „ürítés”

³⁸⁷ Vö. „minél nyomasztóbbá sivarul a tárgy, minél monotonabb egyhangúsággal peregnék át a tárgyak, képek, mozdulatok valami láthatatlan egykedvű kéz ujjai között, annál élesebben nyomul előtérbe az igazi főszereplő – az »Elbeszélő«.” (Könczöl: i. m. 213.)

motívumhálózatába kapcsolva az eseményt, mintegy az Öregek mellé rendezi (akárcsak a falnál) az elbeszélő alanyt: „nem tudjuk, hol a vécé, sőt, lehet, hogy nincs is bent, csak kint az udvaron, távozni viszont több okból nem akarunk, még rövid időre sem, így az ágy alá dugott edényt vesszük mi is igénybe, csupán félre húzódunk a konyha előszobába, illetve a szekrényodúba, s ez még mindig tapintatosabb megoldás, mint amire Silióné kényszerül”, ti. „mindenki szeme láttára álltában bevizel” (152).

Amennyiben a test metaforát a narrátor jelölőjeként értelmezzük, egy megkerülhetetlen kérdéssel feltétlen számolni kell. Jelesül, hogy *hány* testre vonatkozik a többes szám első személyű igerag? És ha feltételezzük, hogy nem egyre, akkor milyen szerepe lehet a személyrag általi csoportkijelölésnek?

A vizsgált szövegben minden arra utal, hogy a beszélő a szöveg ábrázolta világban mint test egyedül van. Nem folytat párbeszédet a „mi” személyes névmás által kijelölt csoport többi tagjával, nem utasítja a forgató „stáb” munkatársait, kizárólag önmagával kezdeményez „technikai diskurzusokat”, mintegy „belső énjét” instruálja csupán. Nézőpontja (fokalizáló helyzete) nem oszlik meg az esetleges csoport individuumainak lehetséges nézőpontjai közt, így nézőpontja *egyperspektívájú*, ebből következően egyetlen test látóérzetére utal.³⁸⁸ Továbbá az idézett szakaszban, amikor a „mongol idióta” módjára kóválygó kamera a beszélő alany kezére téved, akkor sem *keze*ről, hanem „*kezünkről*” van szó, vagyis nem több, hanem egy (vagy egy pár) kézről, mely feltehetőleg egy testhez tartozik. Miképpen lehet akkor mégis – a birtokos személyrag tanúsága szerint –, több emberhez tartozó a kamera által mutatott kéz? Vagy másképpen fogalmazva: miért beszél az *egyetlen* alany magáról, mint egy csoport tagjáról a szövegben?

Meglátásom szerint az egyik lehetséges magyarázatot a kamera metafora rejti magában. Amennyiben ugyanis a beszélő alany a kamerát mint saját énjének metaforikus kivetítését gondolja el, annyiban megosztott „én”-jének kettősére utalhat a „mi” személyes névmás. A csoportba tartozó alanyok száma azonban tovább növelhető. A kamera ugyanis olyan médium, mely újabb tekinteteket vonhat be a látvány megfigyelésébe, hiszen a rögzített anyag a *reprezentáció* eszköze, és ezáltal

³⁸⁸ Utaltam már arra, hogy ha beszélhetünk egyáltalán a *Film* kapcsán multiperspektivitásról, akkor azt főként a múltat idéző részeknél tehetjük meg, ahol lényegében semmi szerepe nincs a kamerának, hiszen a múlt eseményeit beágyazott (*intradiegetikus*) elbeszélések formájában ismerhetjük meg. E szakaszokban az esetek túlnyomó többségében a narrátor „átadja” a hangot a múlt dokumentumíróinak. Kérdéses persze, hogy a beágyazott narratívák egymás melletti nézőpontjai mennyiben tekinthetők együttesen multiperspektívikusnak.

(legalábbis elvben) időben kiterjeszti a tetten érés lehetőségét. Így a kamera, mint a nézői tekintetek gyűjtőhelye funkcionálhat (akárcsak az előző fejezetben elemzett *Zoro halála* című szövegben, ahol ugyancsak a kamera metaforának ez a jellemvonása került előtérbe). A felvevőgép és a benne megjelenő tekintetek szempontjából azonban még egy fontos dolog történik a szövegvilágban – és *ezt* is jelölheti az „én” helyett a „mi” használata: –, jelesül, hogy nemcsak a beszélő alany énje lepleződik le a visszanezések által, hanem a reprodukció létrehozását figyelők, a kamerán keresztül látni akarók, azaz „mi” (olvasók, nézők?) is.³⁸⁹ Amikor az Öregek közvetlen közlő a kamerába bámulnak, akkor e készüléken keresztül a *mi* szemünkbe is néznek. Leleplezik voyeur helyzetünket azáltal, hogy a felvevőgép lencséjébe meredve a mi „szemünkbe fúrják a pillantásukat”. E vizenyős kamera-szemek, melyek minket is figyelnek, visszaneznek ránk, és így rendeződünk oda mi mind, „valamennyien, egy csupasz fal, és egy gép önműködő tárgyilagossága közé” (47). Az öregek leleplezéséből így lesz a narratív helyzet tetten érése, és a kamera metaforán keresztül pedig a befogadók is tetten értekké, tekintetek tárgyaivá válnak. Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, azt mondhatjuk, a nyomozás korántsem végződik kudarcra, hiszen valakit mégiscsak leleplez a kamera, jelesül az olvasót, aki – Könczöl szavaival – a „saját szubjektivitásának hitelességét és megerősítését” keresi a szóban forgó szövegben. Kegyetlen és átható fény vetül olvasói előfeltételeinek megrögzöttségére, melyek a mindenkori nyomozás eredményességére számítanak, és az okok maradéktalan feltárását és hiánytalan megadását várják el a mindenkori történettől. Kínos pillanatok ezek. Lelepleződik, aki mások bűnösségének felfedésére és ebből következő meghurcoltatására számított, illetve mindezek megtapasztalásától saját erkölcsi megtisztulását várta.

Visszatérve az Öregek és a narrátor fentebb kiazmatikusnak nevezett viszonyához elmondható: hogy a test, ahogy az Öregeké, úgy a narrátoré is a kamera automatizmusával áll szemben. Az előbbi oppozíció talán nyilvánvalóbb, hiszen a két öreg minduntalan *szembesítve* van a felvevőgéppel; a gép jelezte kutakodást, fontoskodását mindvégig az Öregek elzárkózása, megfejthetetlensége és titoktartása ellenpontoszza. A narrátor elválását és szembenállását a kamerával (és inkább az Öregekhez tartozását; mondhatni „oda rendeződését”) többek közt jelenlétének húsvér jellemvonásai hangsúlyozzák. Látásmódját a fizikai test instabilitását figyelembe vevő optika jellemzi szemben a

³⁸⁹ Vö. A szövegvilágában működő kamera az „*olvasók* fiktív összessége által irányított filmkamera. [saját kiemelés: S. M.]” (Györffy Miklós: „Emberek író- és felvevőgéppel.” 19.)

kamera gépi precizitásával.³⁹⁰ Ezt példázzák azok a tévedései, melyek látásészlelésének bizonytalanságán alapulnak. Csupán egyetlen példát említve a téves észlelés jelenségére, idézhetnénk azt a szakaszt, amikor a narrátor az Öregasszony egymásba akadt harisnyatartóit valami egészen másnak látja: „Amit a félhomályban nehezebben tudunk kivenni, a szétvetett láb közé lelógó szalagszerűség, ami az Öregasszony mozdulataira aprókat leng. Egy pillanatig még pénisutánzatra is emlékeztet: erőszakkal hosszúra nyújtották, s úgy maradt, mint a fáradt gumicső.” (30) Meglehetősen túlzó módon sarkítva a szembenállást úgy is fogalmazhatunk, hogy a regényvilágban a kamera mechanikus objektivitása szemben áll a testi látás szubjektivitásával. A felvevő mint gépi fokalizáló nem azonosítható a beszélő alany látásmódjával. Utóbbi ugyan láttató eszközként akarja használni az előbbi, ám a láttatás centruma minduntalan visszatér az elbeszélő nézőpontjába.³⁹¹ E folyamat az objektivitásra törekvés szubjektivitásba fordulásaként írható le. Umberto Eco televíziós képrögzítésre vonatkozó példájával pedig úgy lehetne fogalmazni: ha a képernyőn „feltűnik egy kamera, biztos nem az adja a képet”,³⁹² azaz: nem azonosulhat a megjelenítő a megjelenített nézőpontjával. Az elbeszélő alany testiségének előtérbe kerülése ebben az értelemben – minden látszólagos és bevallott szándéka ellenére – a kiiktathatatlan szubjektivitás jelölőjeként értelmezhető. Jóllehet a narrátor rejtőzködik, mint a korabeli helyszínt ábrázoló biedermeier stílusú rézkarcon a leskelődő suhanc, ám mégis ő uralja a látványt, melyet az Öregember szinte egyetlen céltudatosnak látszó tevékenysége tesz láthatóvá és tetten értté: „Repedezett körmű ujjával az Öregember odabök a rézkarra [...] éppen oda [...] Amit akaratlanul is kinagyítunk: egy rejtőzködő arc a lombszövevényben” (75).

Kissé messzebről közelítve ugyanazt a kérdést – nevezetesen, hogy milyen szerepe lehet a narrátor rejtett majd leleplezett testiségének – egy párhuzamra szeretném ráirányítani a figyelmet. Szinte nincs értelmező, aki a *Film* című regénnyel kapcsolatban ne utalna annak a francia „új regénnyel” való rokonságára, és bizonyítékként a stílusbeli hasonlóságokat, a fantázia helyett a tények és tárgyak „szeretetét”, illetve a könyörtelenül részletező, „mérnöki” pontosságra való törekvést

³⁹⁰ E szembenállás felidézi a fentiekben – a *Zoro halála* című szöveg kapcsán – bemutatott oppozíciót a camera obscura és a modern látás paradigmái közt. A problémafelvetés rokonsága talán nem meglepő, hiszen a két szöveg megjelenését csupán néhány év választja el. A kérdés szépirodalmi feldolgozása persze meglehetősen eltérő „válaszokat”, műveket eredményez a két szerző esetében. Erről bővebben majd a következő fejezetben kívánok szólni.

³⁹¹ Ennek példaként ismét a nagyítás folyamatát lehetne említeni, amikor a mikroközelibe hozott látvány szubjektív hasonlítási aktussá alakul.

³⁹² Umberto Eco: „Már nem átlátszó a képernyő”. Ford. Szénási Ferenc. In. Uő: *Az új középkor*. Európa, Bp., 1992. 91. Az idézet így folytatódik: „Azaz minden megjelenő kamera hazugságról árulkodik.”

szokták az értelmezők idézni. Mindemellett az „érzelemmentes” tárgyszerűségéből levezetett embertelenség és humanizmusellenesség is közös hasonlósági és egyben *vádpontja* az irányzatot és a szóban forgó regényt bíráló kritikáknak. Agárdi idézett tanulmányában például azért is elmarasztalja a Mészöly-regényt, mert úgy véli, az „nem képes a kiszolgáltatottság feletti részvétet a cselekvő humanizmus irányába meghaladni.”³⁹³ Alain Robbe-Grillet, a francia „új regény” jeles alkotója és teoretikusa pedig így összegzi az „új regényt” ért vádakát: „mivel könyveinkben a szó hagyományos értelmében véve nincsenek »szereplők«, kissé elszárválva megállapították, hogy egyáltalán nincsenek bennük emberek.”³⁹⁴ Hiányzik belőlük – Mészöly szavával – a *caritas* és a szolidaritás, mert e regények egyszerűen „tagadják az embert.” Az elítélő vélemények lényege úgy foglalható össze – és ez talán az iménti idézetekből is kiolvasható volt –, hogy a szóban forgó regényekben az emberek helyett a tárgyak válnak főszereplőkké, minek következtében e művekben a „részvételen” objektivitás lesz a mértékadó, nem pedig az a „helyeselhető” szubjektivitás, amely az emberi nézőpontot részesítené előnyben. Maga Robbe-Grillet határozottan elutasítja ezeket a vádakát, mondván: Nemcsak azért [képtelenek e bírálatok – S.M.], mert – például az én regényeimben – *egy ember* írja le a dolgokat, hanem elsősorban azért, mert ez az ember a világ legkevésbé semleges embere: éppen ellenkezőleg, mindig egy lidércnyomásos kaland részese, olyannyira, hogy szemlélete gyakran eltorzul, sőt, a delíriumhoz hasonló képzetek jelennek meg előtte. [...] A mi könyveinkben [...] egy ember lát, érez, képzel, egy ember, akinek megvan a maga helye térben és időben, akit megszabnak önnön szenvedélyei, egy ember, aki olyan, mint ön vagy én. És a könyv nem mond el mást, csak ennek az embernek korlátozott, bizonytalan tapasztalásait. Egy ember, itt és most, aki – végül is – önmagának narrátora.”³⁹⁵ E megállapítások igazolására elegendő csupán a *La jalousie* című regényét említeni, melyben a – szó szerint – mértani pontosságú leírások és megfigyelések³⁹⁶ egy olyan elmeműködés eredményének tekinthetők, mely a féltékenység lázálmán keresztül mutatja a

³⁹³ Agárdi. „Vita a Film értelmezéséről”. 384.

³⁹⁴ Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény” II kötet*. Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1992. 97.

³⁹⁵ I. m. 98-99.

³⁹⁶ Például: „Ez a parcella, a föntivel ellentétben, nem téglalap, hanem trapéz alakú [...] Ha szabályos trapéz volna, tizenennyolc fa volna a felezővonalon, így csak tizenhat van. [...] Balról a második sorban huszonnégy fa volna (mert úgy rendeződnek a fák, mint a dobókockán az ötös), ha a földdarab téglalap alakú volna. Huszonnégy fa volna egy szabályos trapéz alakú földdarab esetében is, mert ennyire közel az alaphoz a rövidülés szinte elhanyagolható. És csakugyan huszonnégy fa van.” stb. (Alain Robbe-Grillet: *Rések*. Ford. Gyárfás Vera. Noran Kiadó, Bp., 1998. 19.)

kényszeres visszatérések és felidézések által újra és újra fókuszba került – a láttató számára feltétlenül – sorsfordító eseményeket. A mindig kissé másképpen lejátszódó emlékképek (a százlábú kilapítása, a városban töltött éjszaka, az esték a teraszon stb.) a megcsalás gondolatától szabadulni képtelen elme olyan termékei, melyek szétválaszthatatlanul egybemosódnak a látásérzetek „külső” ingerei által szerzett „valós” információkkal. Ennek szép allegóriájaként értelmezhető az a szövegvilágbeli utókép, amely A... sziluettjét égeti a megfigyelő szemgödörébe, és amely utókép ugyanakkor a külvilág fényhatásaival is egybeolvad: „Az erősen megvilágított arcél ott marad a retinán. Még a legközelebb lévő tárgyak sem válnak ki a sűrű sötétből, és a fényes folt tetszése szerint úszik ide-oda, nem halványul: örzi a homlok, az orr, az áll, a száj rajzolatát...A házfalon van a folt, a kőkockákon, az üres égen. Mindenütt ott van a völgyben, a kerttől a patakon át a völgy másik oldaláig. A dolgozószobában is ott van, a hálósobában, az ebédlőben, a szalonban, az udvaron, az országút felé tartó földúton.”³⁹⁷ A dolgokra rávetülő kép (retina *folt*) a tudat projekciós tevékenységét mintázza, mely nemhogy „tárgyilagosan” érzékelné a külvilágot, hanem saját – féltékenység által – torzított „üvegén” át észleli a dolgokat.³⁹⁸ A látvány valóban objektív és pontos megjelenítését gátolja a regényben az ún. *keretezés* is, vagyis az a jelenség, hogy a szövegvilágbeli érzékelésnek szigorú határai vannak. Ennek következtében az érzékelt látvány mindig csak részleges, és hangsúlyozottan keretek közt megjelenő lehet. Az elbeszélő nézőpontja korántsem határtalan (isteni), hanem nagyon is emberi, ebből következően nem egészlegességeket érzékel, hanem csupán részleteket, amelyeknek megfigyelését mindenkori pozíciója lehetővé teszi, és egyben e pozíciót, mint a láttatás kizárólagos centrumát, jelöli ki a szöveg. A *La jalousie* című regényben a leggyakrabban az ablakok és az ablakokat takaró zsalurései keretezik (és korlátozzák) a látványt: „A...felsőtestét keretbe foglalja az ablak.” (22); „A zsalurések hajlásszöge állítható; az első – a jobboldali – ablak legalsó részén át látni lehet A...fekete haját – legalábbis a hajkorona felső részét.” (26); A jobboldali ablakszárny félig van kihajtva, ezen keresztül és a függőleges léccel kettéosztott ablakszárnyak között az udvar bal oldalára látni” (31); „A nyitott ablak határolta látómezeje alatt van a tornác áttört korlátja, és még lejjebb a kert” (74) stb. A látás akadályai visszautalnak arra az érzékelőre, kinek pillantása minduntalan a tárgyak átlátszatlanságába ütközik: „ha a pillantás a szobából indul, és elhalad a korlát fölött, csak sokkal később ér földet, a kis völgy túlsó oldalán” (6) „még a mögötte lévő ablakmélyedés közepéig sem hatol ez a pillantás” (8). Látszólag A...és Franck a regény főszereplői, ám valójában az a

³⁹⁷ I. m. 76-77.

³⁹⁸ Vö. „Az ablaküveg egyenetlenségei eltorzítják a mozdatot.” (i. m. 110.)

(féltékenység lázalmaitól gyötört) szubjektum a legfőbb karakter, aki a korlátozott „pillantás” birtokosa. Rejtőzködik, hiszen közvetlenül nem vesz részt a dialógusokban és az eseményekben, mégis minden az ő alakját körvonalazza. Testi mivoltát nemcsak látásának tárgyai és akadályai „tükrözik” vissza, hanem a terítékek számával – mely mindig eggyel több mint az eseményekben megnevezett száma – mintegy utalás is történik az ő megfigyelői jelenlétére. A látszólag objektív és kínosan részletező leírások valójában egy végtelenül szubjektív látásmód kényszerképzeteiben gyökereznek. Pingaud szavával: a szóban forgó regénynek nincsen alanya, mert ő maga vált alannya: „egy szubjektív élmény félreérthetetlen kifejezésekként határozhatjuk meg: a narrátor élményeként, aki a fikció segítségével az objektumot szubjektummá alakítja.”³⁹⁹

Mészöly *Film* című regényében a beszélő alany testi attribútumainak fokozatos megjelenése, hasonlóan a *La jalousie* féltékeny narrátorának esetéhez, értelmezhető úgy, mint az elbeszélői nézőpontra történő visszautalás, a látszólagos objektivitás mögött meghúzódó szubjektivitás lelepleződése. Nyilván e megállapításnak csakis azon – a narrátor által fennen hangoztatott – szándéknak a tükrében van jelentősége, mely éppen a maradéktalan tárgyszerűséget és objektivitást tűzi ki céljául, hiszen az elbeszélő történet szereplőjeként megjelenő mindenkori (homodiegetikus) narrátor testi mivoltában is jelen kell, hogy legyen a történetben. A *Film* című regényben mindazonáltal éppen a jelen nem levés a cél, vagyis külső – ismét Genette szavával: heterodiegetikus – elbeszélővé akar válni a narrátor. Mészöly szóban forgó regénye (reflexív módon) azt kívánja bemutatni, hogy a szubjektív jelentéseitől (és nézőpontjától) szabadulni akaró szöveg az értelem ólomsúlyától lesz még nehezebb, azaz objektívvá akar válni, és ehelyett szubjektivizmusba süllyed. Ez persze nem tekinthető kudarctörténetnek (jóllehet a „süllyed” szó ezt sugallhatja) abban az értelemben, hogy a szóban forgó regény vak volna arra, ami vele történik, hanem éppen ellenkezőleg: szándéka e sikertelenség felmutatása. Vagy más szóval: a szövegvilágbeli nyomozás célja a nyomozás értelmetlenségének leleplezése. A *La jalousie* című regényben a mozdulatok, a gesztusok faggatása, Franck és A... kapcsolatáról árulkodó nyomok kutatása olyan elbeszélő alanyt körvonalaznak, akinek nincs más eszköze, csak látása és hallása. Ezek az érzékek azonban a féltékenység lázálmán belül és annak hatására működnek. Metsző pontosságuk csupán egy rögeszmés elme kényszeres visszatéréseinek és közelítéseinek az eredménye. A *Film* című regény narrátora hasonló megszállottsággal kutatja egy (férfi-nő) kapcsolat „árulkodó jeleit”: „rájönni igyekszünk egy többé meg nem ismételhető együttlét logikájára. Vagy illogikusságára. Ami természetesen mindegy.” (63)

³⁹⁹ Bernard Pingaud: „Új regény és új film”. 634.

Fontos különbség azonban, hogy a *Film* szövegvilágában előtérbe helyezett szereplővé válik (Mészöly szavával: „reális fikciónvá lesz”) a kamera. Egyfelől az előző fejezetekben és az eddigiekben kifejtett gondolatok alapján e jelenség értelmezhető úgy, hogy a felvevőgép mint a narrátor metaforája jelöli a szándékot, mely a reprezentálás pontosságára és elfogulatlanságára törekszik. Másfelől pedig a kamera szövegvilágbeli funkciója meghatározható akképpen is, hogy ez az az eszköz, melynek segítségével a narrátor ki kívánja vonni a látás és láttatás módozatait a test fizikai és pszichológiai instabilitásának köréből. Ám a *test* metafora megjelenése és hangsúlyossá válása lehetetlenné teszi az imént vázolt szándékot, lehetőséget. A kamera képtelen kiszakadni a humán érzékelés hatósugarából, mint ahogy azt a nagyítás folyamatának leírása bizonyítja, és ugyancsak ezt támasztja alá az a – már idézett – jelenet, amikor a narrátor – *testi* fáradtságából adódóan – elalszik, és ezzel egy időben a kamera „látó” működése is megszűnik. Utóbbi ugyanis – mint ahogy az a regényben többször bebizonyosodik – csakis az éber tudat közvetítésében válhat érzékelhetővé. A *kamera* és *test* egysége azonban (mely pl. Robbe-Grillet *La jalousie* című regényében a beszélő alanyban egyesül)⁴⁰⁰ a *retorika* szintjén mégiscsak szétválik (hiszen *két* metaforáról van szó). Elkülönítésük a mindenkori fikció létrejöttének tematizálásán túl olyan parodisztikus funkcióként is értelmezhető, mely a beszélő alany rejtőzködő szándékára vonatkozik. Megfigyel, és közben olyanná válik, mint a megfigyelték. Testi kényszerek hatása alá kerül: végzik, elalszik, tevékenység nélkül marad, céltalanul „kóvályog”, de ami talán mégiscsak a legfontosabb: minduntalan útjában van nemcsak a megfigyelés által megzavart és kényelmetlen helyzetbe került Öregeknek, hanem az objektív, „hangsúlyokat nem ismerő” rögzítés mindenkori szándékának is.

Volt már róla szó, hogy a látó (vagyis fokalizáló) elbeszélő azáltal, hogy a *látott* és megfigyelt testek jellemvonásait a visszanézés reflexív funkcióján keresztül saját beszélő pozíciójára is rávetíti, olyan kiazmatikus viszonyt létesít, mely az öregek testét a beszélő alanyával kapcsolja össze. Példázatértékű megfogalmazása lehet e viszornak az alábbi szakasz: „tovább fokozza majd ámulatunkat és ellenkezésünket, hogy ezt a mozgó jelenséget [ti. Az Öregasszony arcát, gesztusait – S. M.] még mindig ugyanazok a törvényszerűségek működtetik, mint minket” (56.) Vagyis a látottak és a látó egymásba fonódnak, tükörszerű viszonyba rendeződnek. Ez az alakzat a látás fontos – főként Merleau-Ponty által kifejtett – jellemvonására irányíthatja a figyelmet, nevezetesen, hogy „nincs látás

⁴⁰⁰ Vö. a már idézett Mészöly gondolattal: „kamera (és rendezés) valamilyen formában mindig is *van*, és mindig *ott van*.”

anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat”,⁴⁰¹ hiszen az egymásba fonódás azt is jelenti, hogy „az, aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylényegű”, és a látó „csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvénye szerint ő maga is látható, ő, aki egy különös visszajárfordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is csak egy közülük.”⁴⁰² Miképpen képzelhető el a látott és látó „egylényegűsége”? Merleau-Ponty *A látható és láthatatlan* című (befejezetlenül és töredékes formában fennmaradt) írásában a szem működését a tapintás érzékeléssel rokonítja, és a „szemmel tapogatást” a kéz érzékeléséhez hasonlóan írja le.⁴⁰³ „Hogyan vagyok képes a kezemet megfelelő sebességgel a megfelelő irányban és szögben mozgatni, hogy ezáltal pontosan érezhessem egy felület sima vagy érdes tapintását?” – teszi fel a kérdést Merleau-Ponty, válasza pedig a következőképpen hangzik: „Ez csak úgy lehetséges, ha valamely eredendő összetartozást és rokonságot feltételezünk a tapogatás és az általa tudomásomra jutó tapintás-információ, kezem fürkésző mozgása és a megérintett felület között.” Mindez azáltal lehetséges, hogy a kezem, amit belülről érzek, egyszersmind kívülről is hozzáférhető, maga is tapintható – például a másik kezemmel megérinthetem –, vagyis azoknak a dolgoknak a közegében van, bizonyos értelemben egy közülük, amelyeket megérinthet, és végül, hogy a tapintható létezésnek olyan tartományát nyitja meg, amelynek önmaga is része. „Tapinthatóság és tapintás e benne megvalósuló kereszteződése révén a kéz mozgásai beleíródnak az általa feltérképezett világba, közös térképre kerülnek vele. A két rendszer úgy vonatkozik egymásra, mint a kettévágott narancs két fele.” Nincs ez másképp a látás esetében sem – állítja Merleau-Ponty, mondván: „nem figyelünk kellőképpen arra a csodálatos jelenségre, hogy szemmozgásom – és persze testem minden elmozdulása – ugyanabban az univerzumban játszódik le, mint amelyet éppen általuk fedezek fel részleteiben”.⁴⁰⁴ Akár a tapintás, akár a látás esetében mindazonáltal a legfontosabb közeg mégiscsak az adott érzékszervet tartalmazó *test*, mely olyan mint

⁴⁰¹ Maurice Merleau-Ponty: „Látható és láthatatlan”. 129. Az alcím, *Az egymásba fonódás – a kiazmus* tovább erősítheti a két szöveg rokonságát, hiszen az „öregekkel összefonódó” narrátor teste hasonló alakzattal jellemezhető, mint a *látó és látott* kiasztikus egymásba fonódása Merleau-Ponty szerint.

⁴⁰² I. m. 132.

⁴⁰³ Vö. „Miben is áll közelebből a láthatónak ez az előzetes birtoklása és kivallatásának e fölényes művészete, ez az ihletett exegézis? A válaszhoz talán a tapintás vizsgálata vihet közelebb, a tapintásé, amelynek a nézés dolgokat végigpásztázó képessége pusztán figyelemre méltó variánsa.” (i. m. 130.)

⁴⁰⁴ I. m. 131.

egy „két levelű létező”, mely egyik felületével a dolgok közé illeszkedik, ugyanakkor viszont látja és tapintja a többi dolgot, vagyis egyszerre tartozik a „tárgyi” és az „alanyi” rendhez, és „e kettőssége révén a két rend között meghökkentő összefüggéseket tár fel.”⁴⁰⁵ Más metaforikát használva így jellemzi Merleau-Ponty az érzékelő *testet*: „az érzékelő és az érzékelt felület ugyanannak az eleven testnek a színe és fonákja, vagy még inkább, hogy az érző és az érzékelt test ugyanannak a körpályának két különböző – egy felülről induló, balról jobbra tartó, és egy alulról induló, jobbról balra tartó – szakasza, vagy ugyanannak a körmozgásnak két – egymáshoz képest elcsúszott – fázisa.”⁴⁰⁶

„A látó – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja”⁴⁰⁷ – állítja Merleau-Ponty –, mégpedig úgy – folytatja –, hogy egymást tükrözik, és nem lehet többé eldönteni, hogy ki az, aki néz, és ki az, akit néznek. A *Film* című regényben kölcsönös egymásba illesztettség figyelhető meg a látó narrátor és a látott öregek között. A beszélő alany teste akkor áll elő, amikor a látó és a látható, a látvány fókuszában lokalizálható szem és az öregek visszanézése között létrejön a kiazmatikus összefonódás. A látó teste ugyanabból az anyagból – vagy a francia filozófus szavával – „elemből” van szöve, mint a látvány matériája, azaz *húsból*.⁴⁰⁸ A közös nevezőre („elemre”) hozás mintegy kioltja a külső/belső és az objektív/szubjektív fogalompárok által jelölt érzékelésbeli megkülönböztetéseket. Amikor a narrátor az öregek testét olyan behatóan tanulmányozza, akkor valójában azt a viszonyt helyezi a megfigyelés fókuszába, mely a saját identitását is létrehozza. A látott tanulmányozása a látóra magára is kiterjed, hiszen a látványban önmagát (mint testet) is látja, és ezt nevezhetjük – Merleau-Pontyt követve – a látás narcisztikus természetének. Fentebb a francia új

⁴⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty: „Látható és láthatatlan”. 174.

⁴⁰⁶ I. m. 175.

⁴⁰⁷ I. m. 176.

⁴⁰⁸ Vö. „hogyan jelölhetnénk ki a határt a test és a világ között, amikor a világ maga is hús?” (i. m. 175.) Jóllehet a *hús* (chair) metafora a látó és a látott összefonódását jelöli, mégsem abban az értelemben, mint ahogy azt esetleg a metaforikusan használt „hús” szó fogalomköre sugallná, nevezetesen, hogy a test hatókörét terjesztjük ki a világra. A szóban forgó fogalom éppen a kettő elhatárolhatatlan egységét állítja, ezért nem tekinthető fizikai értelemben vett anyagi természetű jelenségnek, ugyanakkor a biológiai test és a rá ható „külvilág” tárgyainak kölcsönhatása során (meg nem magyarázható módon) keletkező „lelki matériának” sem. Vagyis nem anyag, nem szellem, és még csak nem is szubsztancia. Ehelyett régi szóval inkább „elemnek» nevezhetnénk, abban az értelemben, ahogy a víz, a levegő, a föld, és a tűz a négy elem. Elem: *általános létminőség*, félúton a tér-idő lokalitások és az ideák között, egyfajta megtestesült principium, aminek bárhol jelenjék is meg egy kicsiny darabkája, mindent átítat környezetében a létezésnek csak rá jellemző stílusával. A hús tehát a Lét egy »eleme«.” (i. m. 176.)

regénnyel vont párhuzamra hivatkozva az objektivitás szándékának szubjektivizmusba fordulásáról beszéltem, ezúttal azonban mintha ezek a kategóriák az érvényüket vesztenék, vagy legalábbis a határvonal megrajzolhatatlan volna a kettő között (vö. „bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket”); illetve a kiazmatikus szimmetriából adódóan az ok és okozatok időbeli sorrendje is elbizonytalanodni látszik (a „nyomozás” például egyáltalán nem tud arra rávilágítani, hogy mik a hajdani gyilkosság kiváltó *okai*, van-e benne szerepe az öregeknek, vagy egyáltalán a múlt mely eseményeihez lehet közüik stb.). Azáltal, hogy a narrátor teste az öregek mellé rendeződik, megszűnik a szembenállás, mely a megfigyelték és a megfigyelő között a kamera és látvány viszonylatában fennáll. A test metafora a látott és látó szétválaszthatatlanságát – erre utalhat, hogy ugyanabból az anyagból („elemből”) vannak – jelöli, míg a kamera „gépi szemponttalansága” az oppozíció fenntarthatóságát sugallja. A testi érzékelés instabilitása azonban felülírja a gépi szemponttalanság szándékolt megfigyelői pozícióját, mely folyamatra éppen a *test* metafora fokozatos előtérbe kerülése hívhatja fel a figyelmet, illetve ezzel összefüggésben az a már bőven tárgyalt jelenség, hogy a kamera a testi érzékelés instabilitásából képtelen kiragadni a látás és láttatás módozatait.

Említettem már azt a szembeötlő jelenséget, hogy az elbeszélő alany az Öregek gesztusainak faggatásával kudarcot vall. A két test megfejthetetlen és idegen marad számára; képtelen beléjük látni, és felvenni azt a nézőpontot, mely az Öregek sajátja, és amely a múlt eseményeinek rokonságát, és összefüggéseit feltárhatná.⁴⁰⁹ A két test elzárkózása (idegensége) azonban az elbeszélő alany saját nézőpontjába zártságát is hangsúlyozza, mely egyúttal a közösség nélküli helyzetére világít rá, vagyis arra, hogy a (mindenkori) beszélő szubjektum a világban csak lokális perspektívával rendelkezhet, ezért nem *példánya* a társadalmi közösségnek, legfeljebb *tagja*. Nincs átjárás a szubjektív világok között, és ennek megtapasztalása a saját idegenségének megtapasztalását eredményezi. Nem létezik egy olyan átfogó (transzcendens) nézőpont, melyet mindenki birtokolhatna, és amelynek alapján egyik ember lelki rokonságban állhat a másikkal. „Az interszubjektivitás egy ilyen világban soha nem lehet a husserli *alter ego* szubjektivitása. Nem gondolhatok többé a másik emberre úgy, mint aki olyan, mint én, aki az én modifikációja. A másik emberrel cselekedeteink, tagjaink összekapcsolódásában találkozom, ám ez soha nem válhat az ő világának megismerésévé.”⁴¹⁰ A

⁴⁰⁹ Az elbeszélésopoétika terminusával úgy fogalmazhatnánk, a narrátor képtelen a két öreget a regénybeli láttatás fokalizálójává tenni, mert képtelen nézőpontjukhoz hozzáférni.

⁴¹⁰ Bagi Zsolt: „Maurice Merleau-Ponty festészetelmélete”. 137.

másik idegenségével dialogikus szituációba azonban csak úgy kerülhetek, ha saját idegenségemmel szembesülök, vagyis azzal a – Merleau-Ponty szavával – „vad tartománnyal”, mely a folyamatos értelemképződésnek, nem pedig az értelemrögzüléseknek, értelemülepéseknek a színtere. A „vad tartomány” megléte teszi ugyanis lehetővé, „hogya a sajátunkban is idegenek maradjunk, s így soha ne engedjük bezárulni magunk előtt azt az utat, amely a sajátunkon kívüli idegenhez vezet.”⁴¹¹ Vagyis, hogy a *fel-* és *elismerés* helyett a tényleges *megismerése* törekedjünk.

Sokadszor derül már fény arra, hogy a *Film* című regényben az elbeszélő helyzet harmadik szereplője, a megcélzott befogadó hasonló szerepbe kerül, mint a vizsgált szöveg narrátora.⁴¹² Az indítékok felderítését célzó vizsgálat számára is kudarccal végződik, már amennyiben arra számított, hogy bármire is fény derülhet a szöveg-nyomozás során. A beszélő alany az Öregek gesztusainak, mozdulatainak, „árulkodó” testi jeleinek megfejtésére törekszik, ám képtelen azok „mögött” bármire is rávilágítani. Ezzel rokon módon a befogadó a rögzült értelmek biztonsága és megnyugtató logikája helyett a *folyamatban lévő értelemképződés* jelenségével kell, hogy szembesüljön, a „vad tartománnyal”, mely a világbeli otthonosság érzetét nem, hanem csak az idegenség tapasztalatát kínálja. A *Film* című regény nem ad lehetőséget egy olyan homogén perspektívával történő azonosulásra, mely egybefogná a szövegvilágbeli eseményeket. A befogadó – akárcsak a beszélő alany – kénytelen azonosulni nézőpontjának bezártságával, lokalitásával és ebből következően a „sajátban rejlő idegen” jelenlétével. Az Öregek visszanezítő tekintete az ő arcát is kirajzolja, de korántsem a jól ismert tükörkép vonásaival, hanem olyan karakterjegyekkel, melyeknek látása vagy saját énképét, vagy a tükröződés jelenségét kérdőjelezi meg alapjaiban.⁴¹³ Talán nem véletlen, hogy

És ismét a francia új regénnyel vont párhuzamra utalva, Robbe-Grillet kísértetiesen hasonló gondolatokat fogalmaz meg azzal a világgéppel kapcsolatban, amelyet az új regényeknek reprezentálnia kell: „Az nyilvánvaló, hogy mindenképp csak arról a világról lehet szó, melyet *nézőpontom* szab meg; más világot sohasem ismerhetek meg. Tekintetem viszonylagos szubjektivitása éppen azt szolgálja, hogy megfogalmazhassam a *magam helyét a világban*.” (Robbe-Grillet: „Természet, humanizmus, tragédia”. 91.)

⁴¹¹ M. Richir gondolatát idézi: Tengelyi László *Az élettörténet és sorseseemény* című könyvének „Saját és idegen: Merleau-Ponty és a vad tartomány” című fejezetében. (133.)

⁴¹² A befogadó – aki nem esik egybe az olvasóval (még a beleértett olvasóval sem), ahogy a narrátor sem a szerzővel – Genette szerint bizonyos értelemben mindig hasonul az elbeszélőhöz. Vö. „Az intradiegetikus elbeszélőnek intradiegetikus befogadó felel meg [...] Másrészt az extradiegetikus narrátor csak egy extradiegetikus befogadót célozhat meg, aki egybeesik a beleértett olvasóval”. (Genette, Gerard: „Voice”. Ford. Jane E. Lewin. In: *Narratology. An Introduction*. Szerk. Susana Orega – José Angel Garcia Landa. Longman, New York, 1996. 186.)

⁴¹³ Harmadik lehetőségként persze mindezeket elvetve és visszautasítva a regény kvalitásait is megkérdőjelezheti.

a korabeli kritika így írt a szóban forgó regényről: „Elolvasni csak nagy türelmű ember tudja ezt a könyvet (meg akit hivatása kötelez rá), megszeretni a nagy türelmű olvasó sem tudja.”⁴¹⁴ Illetve: „Mészöly Miklós Film című könyve [...] kemény próba elé állítja olvasóját és kritikusát. [...] Igazi szellemi birkózásra kényszerít ez az alkotás mind a benne tükröződő valóságanyaggal, művészi-emberi üzenettel, mind pedig önmagunkkal, belső irodalmi értékrendünkkel, szemléleti és ízlésbeli »prekonceptióinkkal«”.⁴¹⁵ A nehézség abból fakad, hogy a megfigyelés kiazmatikus szerkezete a feleletkényszeret a megfigyelttől a megfigyelőhöz utalja vissza. A szöveg a válaszok megfogalmazása helyett a szöveget faggatót kényszeríti a válaszadás szituációjába, magyarul: olyan dialogikus helyzetbe hozza, ahol saját énjét nem a szöveg által felkínált pozíciók valamelyikének biztonságában, hanem saját magában kell megtalálnia.

Összefoglalva elmondható, hogy az Öregek testi jeleinek értelmezési kísérlete a megfigyelő fizikai jellemvonásainak kirajzolódását eredményezi. A tévedés nélküli pontosságra törekvés (melyet a kamera metafora jelöl) némiképp parodisztikus módon a fizikai test instabilitásának és megbízhatatlanságának szerepét hangsúlyozza, amiképpen az elfogulatlanság, a „hangsúlymentesség” szándéka is a feloldhatatlanul lokális és egyéni perspektíva kiiktathatatlanságát bizonyítja. A beszélő alany funkciója abban rokonítható a befogadóval, hogy minduntalan jelentést akar adni a dolgoknak, holott a dolgoknak nem *kiolvasható* jelentésük, hanem pusztán „*jelenlétük*, és csak jelenlétük van”.⁴¹⁶ A megfigyelői tevékenység így korántsem e jelenlétet (Nietzsche szavával: rejtélyes X-et), csupán saját és meglehetősen elfogult értelemadó tevékenységét leplezheti le. Vagy ahogy Robbe-Grillet *Les Gommés* című regényének titkos ügynöke, Wallas egyik belső monológjában fogalmaz: „Az ember mindenáron fel akarja fedezni a gyilkost, közben nem is történt gyilkosság. Az ember mindenáron fel akarja fedezni...»...valahol messze, holott a saját mellére kellene böknie...»⁴¹⁷ De nem ezt teszi-e a *Film* szövegvilágában az Öregember, amikor a „repedezett körmű ujjával” a lombszövevényben rejtőzködő *megfigyelőre* mutat? A narrátor nem zárja ki, hogy az Öregember *saját* fiatal kori énjét jelöli e mozdulattal. A jelenet reflexív voltában akár példaértékű gesztusként is értelmezhető, mely a mindenkori megfigyelőt és értelemkereső alanyt *éri tetten*. Az Öregember ezen mozdulata azonban korántsem mentes az iróniától. A mindenkori megfigyelőt leleplező rámutatás ugyanis az elbeszélő

⁴¹⁴ Faragó Vilmos: „Semleges kameraállás”. In: Uő: *Mi újság?* Magvető, Bp., 1979. 110.

⁴¹⁵ Agárdi: „Vita a film értelmezéséről”. 379.

⁴¹⁶ Pór Péter: „Utószó (Alain Robbe-Grillet *A rádiók* című regényéhez.)” Európa Kiadó, Bp., 1975. 274.

⁴¹⁷ Alain Robbe-Grillet: *A rádiók*. Ford. Farkas Márta. 267.

alany értelmező szándékának fokozott, mindent elsöprő előtérbe tolulása írja felül: „De most már nem engedünk. Továbbra is igyekszünk a magunkét sulykolni: amit tudunk, illetve amit tudni szeretnénk” (75). Minél több akadályba ütközik, annál inkább fokozódik az összefüggések lázas keresése. Az értelemadás abszurdumig vitt folyamatának végpontján pedig az a jelenet áll, melyben a narrátor a halott test „faggatásától” reméli az elhunyt Öregember életének megfejthetőségét: „S ha nem ízléstelenség ilyesmit mondani: még a hullakamrában is megőrizzük a bizakodást, hogy esetleg elárul valamit.” Majd „józanabbul” hozzáteszi: „Bár ez még az Öregasszony esetében sem fog sikerülni, aki hajnalba nyúló látogatásunk végén úgy ül majd billent fejjel a karosszékből, mintha aludna; pedig már éreznünk kell rajta a hűlő test nyirkosságát.” (76)

Befejezés

Irodalomtörténeti megfontolások

A dolgozat előfeltevéseinek – *Bevezetés*beli – kifejtésekor megfogalmaztam, az elemzések legfontosabb vezérelve, hogy az irodalomtudománynak nemcsak nyelvi eseményeket kell vizsgálnia, hanem például a technikai változásokat is, röviden: a kijelölt szövegeket más, nem-irodalmi rendszereket is figyelembe véve kívántam tanulmányozni. E megközelítési mód különösen fontos az irodalmi filmszerűség tárgyalásakor, hiszen a szóban forgó szöveg-jelenségek meg sem határozhatóak a technikai reprezentációs rendszerek bemutatásának hiányában. Az interpretációs szempontok ilyen irányú bővítése – mely a dolgozatban egybeesett azzal a céllal, hogy leírhatóvá váljon a szöveg, mely egy másik médiumot, a mozgóképet jeleníti meg – többek közt (és mindenekelőtt) az irodalmi reflexió sajátos formáját tárta fel. A „sajátos” szó a szöveg önmagára mutatasának olyan módját jelöli, mely a mű mediális tulajdonságait nem „nyelvcentrikus”, metanyelvi kifejezések használatával helyezi előtérbe, hanem egy másik médium színrevitelével.

Mándy munkáinak elemzésekor rámutattam, hogy a mozgóképi reprezentálás ábrázolásának okai nem annyira a némafilmek iránti „nosztalgiában” (jóllehet az ilyen megközelítés haszna sem vitatható), mint inkább a kortárs prózaesztétikai folyamatok hatásában keresendők. A film a vizsgált Mándy-szövegekben a mindenkori történetmesélés modelljeként funkcionál, melynek jellemvonásai a nyelvi elbeszélés mikéntjére is vonatkoztathatóak. A *Mottó*ban megjelenő alaptörténet, a filmszakadás miatt meghíúsult filmvetítés ebben a tekintetben példaértékűnek tekinthető, mégpedig azért, mert a film így nem az ábrázolt világot, hanem – szinte szó szerint: fény, vászon, olvadó szalag – önmaga előállítottságát teszi láthatóvá. Azt is lehetne mondani, hogy Mándy szövegei közvetetten „nyelvcentrikusak”, metafiktiivék. Kevésbé feltűnően, mintha a narratíva megszakításával tennék ugyanezt, mindazonáltal végrehajtják nyelvi előállítottságuk hangsúlyozását.

Azt is fontos kiemelni, hogy a Mándy-szövegek összefüggései, melyeket az elemzések feltárni igyekeztek, nem az ábrázolt történetekben uralkodó kauzalitáson és kronológián alapultak, hanem sokkal inkább azon az asszociációs, hálózatos rokonságelven, melyet a hasonlóság alakzata, a metafora szervez együvé. A „kamera”, a „tekintet”, a „(vetített) fénysugár”, a „szem” olyan metaforikus egymásba fonódását, egymásba játszását figyelhettük meg például a *Zoro halála* és a

Diákszerelem című szövegekben, melyek sokkal meghatározóbbnak tűnnek, mint a szövegek ok-okozati viszonylatai alapján szerveződő „felszíni” szerkezetek. Ennyiben, ha lehet így fogalmazni, az elemzett Mándy-novellák „kilógnak” irodalomtörténeti kontextusukból, hiszen, amiképpen Kulcsár Szabó Ernő fogalmazott, „még a hatvanas években is az a szimulatív jelhasználatú” epika rendelkezett a legerősebb hagyománnyal, melyet a metonímia működésmódjával lehet jellemezni. A metonímia, mint érintkezésen, okozatiságon alapuló szókép ugyanis „az epikában olyan *történetmondó* formaelvre utal, amelyik a fikció világát valóságanalóg módon elbeszélő poétikai szabályrendszert érvényesít.”⁴¹⁸ Mándy éppen ezt az ábrázolási módot kérdőjelezi meg a mozgóképi médium referenciális illúziójának a leleplezésével, és a camera obscura episztemológiai modelljét követő látáselképzelések Don Quijote-i szélmalomharcának színre vitelével. Az elbeszélés retorikai szintje pedig úgy hatálytalanítja a valóságszínlelő ábrázolásmódot, hogy a metonimikus kauzalitást felülírja a metaforikus szerkesztési eljárás. Ha számításba vesszük, hogy a *Diákszerelem* című novella 1965-ben *Az ördög konyhája* című kötetben látott napvilágot, a *Régi idők mozija* pedig 1967-ben, akkor meglehetősen előremutatónak tekinthetők az elemzett Mándy-művek, főként, hogy a jelenség széles körű elterjedtségét a hetvenes évek végére datálja az irodalomtörténetírás.⁴¹⁹

A Mándy-elemzések, reményeim szerint, a mediális szempontok bevonásával képesek voltak árnyalni a szerző prózafordulatot „előkészítő” munkásságát, adalékokkal tudtak szolgálni az irodalomtörténeti tézis alátámasztására, melyet Margócsy István ekképpen foglal össze: „Mándy nagyszabású írástudása abban is megnyilvánult, hogy eljátszott amaz elvárásokkal, melyeket semmisnek és üresnek tartott [...] és éppen e nagyon szerény, de nagyon öntudatos gesztusban teljesedett ki, s alighanem ezzel a gesztussal előlegezte meg leginkább, más kortársainál talán szélesebb körűen és hatásosabban (bár nem biztos, hogy mindenki számára elismertebben, vagy

⁴¹⁸ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. 75.

⁴¹⁹ Thomka Beáta 1980-ban megjelent könyvében például ezt írja: „a metaforának, mint poliszémikus nyelvi elemnek a jelentősége megnövekedett a mai prózai nyelvben; a metafora az új próza nyelvi rendezésének egyik alapvető eszközévé vált, ami a nyelv asszociatív felerősítését hozza magával; az ambivalens jelentésmezők létrehozásának kulcseszközei a metaforák; a metaforikus folyamatok nem csak a kifejezés szintjén hatnak, hanem a gondolatok és a kompozíció vonatkozásában is; a metafora szerkezeti rendezőelvvé lép elő”. (Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. 37.) Vagy Kulcsár Szabó Ernő 1981-re datált tanulmányában így ír a kérdésről: „Az aktív, az önálló befogadásra sarkalló metaforikusság, az asszociációs szövegértelmezést sugalló elbeszélőtechnikák a harmincas évek után ma a magyar regényírásban is hangsúlyosan jelentkeznek újra.” (Kulcsár Szabó Ernő: „Metaforikusság és elbeszélés”. In: *Uő: Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Magvető, Bp., 1987. 88.)

mindenki számára a tudatosítás magasabb szintjén) a mára kibontakozott s tarka virágba borult posztmodern prózaszerkesztést, elemeiben és egészében egyaránt.”⁴²⁰

Mándy, mint a „nemszeretem-hagyomány kifordítója” és kiiktatója nagyban rokonítható Mészöly Miklóssal, akinek elemzett műve, a *Film* szintén az elmondhatóság és (meg)mutathatóság kérdéseinek színre vitelével hangsúlyozza saját kódszerűségét. Szörényi László az alábbi képpel fejezte ki a két szerző művészetének hasonlóságát: Mészöly „úgy kutatott a magyar irodalomban, mint ahogy a másik oldalon, Pesten – ámbár később ő is átköltözött Budára – Mándy az elsüllyedt időt kutatta, szintén örök idővé avatva azt.”⁴²¹ Hogy a folyó általi, topográfiai elválasztottság, mennyire nem válhat irodalomtörténeti metaforává, mely a két szerző műveinek összehasonlíthatatlan különbözőségét jelölné (természetesen Szörényi tanár úr sem így értette), annak bizonyítására mindenekelőtt arra a – dolgozat elemző fejezeteiben tárgyalt – jellemvonásra érdemes utalni, hogy mindketten kétkedve fogadták a hatvanas évek magyar irodalmának elementáris valóságigényét, melyet a dolgok megismerésének és az írói valóságfeltárásnak a célja vezérelt. Pontosan az ilyen szándék megvalósíthatatlanságának bemutatása vált – a dolgozatban elemzett – műveik egyik fő mozgatórugójává. Rokonok továbbá abban is, hogy szóban forgó szövegeikben a (filmszerű) láttatás az értelmezés nélküli, hangsúly- és hierarchia mentes reprezentáció szándékát jelöli. Ez Mészöly *Film* című regényének esetében (szakmai) evidenciának tűnik, ám Mándy művei kapcsán ritka az olyan vélemény, melyet Rónay György e szavakkal fogalmaz meg: a filmszerű látás- és ábrázolásmód alkalmazásakor „az író nem magyaráz, nem értelmez, nem elemez; csak lát, fölvesz és levetít. [...] Aztán azzal, hogy ő maga teljesen kihúzódik »a képből«, olyannyira, hogy még a rendező szerepét sem vállalja, hanem teljes objektivitással mindent fölvesz: – vajon ezzel, éppen ezzel nem engedi-e be a hátsó ajtón, sőt, nem tuszkolja-e be a lírát: a látszólagos objektív kép végül nem szubjektív világérzés jelképe-e? S ha az: mennyiben általános érvényű? Kérdések: jelzések. És nem egyedül csak Mándy Iván új regényével kapcsolatban merülnek fel.”⁴²²

⁴²⁰ Margócsy István: „Mándy Ivánról. A kismesterség dicsérete”. In: Uő: *Hajóvonták találkozása (Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról)*. Palatinus Kiadó, Bp., 2003. 288.

⁴²¹ Papp István Géza interjúja Szörényi Lászlóval: „Magyarként maradni meg a jövőnek”. In: *Magyar Napló* 2005/11. 23.

⁴²² Rónay György: „A pálya szélén”. (első megjelenés: 1963) In: *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*. Szerk. Domokos Mátyás – Lengyel Balázs. Nap Kiadó, Bp., 1997. 111. Mándy írásainak hierarchia- és hangsúlymentes ábrázolásmódjára mutat rá Margócsy is: „Mándy csak fűzészerűen, mellérendelészerűen, súlyozás nélküli módon sorba rakott jelenetekben tud szerkeszteni [...] a jelenet mozzanatainak hierarchikus beállításának képessége vagy szándéka

Jóllehet Mándy is az elemek „egyenrangúsításának kamerájával” dolgozik, mégis túlzás volna azt állítani, hogy „elérte és megvalósította a warholi kamera titkát” – amiképpen ezt Hózsá teszi,⁴²³ mert valójában sem Mészöly, sem Mándy nem valósította ezt meg (legalábbis nem úgy, ahogy Mészöly értelmezte az önműködő kamerát Warhol-esszéjében, melyben így utal a szándék realizálásának lehetetlenségére: „A szuperkonkrétság és -objektivitás több, mint amit a művészet elviselhet? Valószínű. De az is biztos, hogy nem tudunk szabadulni az új esztétikai inzultus vágyától.”⁴²⁴) Kétségtelen azonban, hogy Mészöly messzebb megy a pontosságra törekvésben, a világszerű ábrázolás leleplezésében, mint Mándy. A kamera automatizmusának és objektivitásának segítségével valójában a realista ábrázolásmód végpontját jelöli ki, megmutatva: a valóság reprezentálásának legtokéletesebb technikai eszköze is képtelen a valóság legegyszerűbb összefüggéseit feltárni; más szóval: „önnön következetesen végigvitt szándékának kudarcával demonstrálja, hogy a világot objektíve leíró próza lehetősége merőben látszólagos.”⁴²⁵ A művet nemhogy a valóság nem előzi meg „ábrázolandó”, „leírandó” modellként, hanem – amiképpen Robbe-Grillet fogalmaz – „a mű megszületése előtt semmi nincsen: semmiféle bizonyosság, semmiféle tétel, semmiféle célzat. Aki azt hiszi, hogy a regényírónak valami mondanivalója van, s azután azon töpreng, hogy miképpen mondja el, a lehető legtévesebben értelmezi a helyzetet. Épp ez a hogyan, a beszéd módja alkotja azt a nagyon is homályos írói tervet, amely később a könyv nagyon is kétséges tartalma lesz.”⁴²⁶ Amiképpen a francia regényírónak, úgy Mészölynek is fontos eszköze a „téves értelmezés” leleplezésére a felvevőgép, melynek automatizmusát és gépi elfogulatlanságát előtérbe helyezve a szubjektivitás kiiktathatatlanságát képes színre vinni a *Film* című regényben.

Tagadhatatlan, az elemző részek mediális módszerei nem vezettek merőben új irodalomtörténeti megállapításokhoz. Mindazonáltal remélem, sikerült meggyőzően érvelni amellett, hogy a vizsgált művek történeti hovatartozása sokkal biztonságosabban határozható meg „olyan episztémétörténeti horizontban, amelynek sajátosságai nem egyedül filológiai felismerések támasztják alá, hanem észlelés-, kódolás-, és lejegyzéstörténeti vizsgálódások, vagy éppen olyan kulturális

teljesen hiányzik belőle. A jelenetek egyes elemei, legyenek egyébként bármilyen különbözőek is, mindig ugyanazon a fontossági szinten lesznek kezelve”. (Margócsy: i. m. 283-284.)

⁴²³ Hózsá Éva: *A novella új neve*. 169. (illetve ugyanaz a gondolat: 27.)

⁴²⁴ Mészöly Miklós: „Warhol kamerája – a tettenérés tanúságai”. 136.

⁴²⁵ Schubert Gusztáv: „Próza fekete-fehérben”. 199.

⁴²⁶ Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. 101.

technológiák megjelenése, amelyek fokozatosan fölszámolják a műalkotás (eredendően) auratikus létmódjának egyediségét.”⁴²⁷ Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a jelen munkában megfogalmazott (részleges) következtetések nemcsak az irodalom területén lehetnek hasznosnak, hanem az irodalmi filmszerűség mediális elemzése akár a technikai eszközök üzenetének megítélésére is visszahathat. Magyarán nemcsak az érdekes, hogy a lejegyző rendszerek, vagyis a technikai médiumok alakulása, performatív hatalma miként „hat az irodalom szövegszervező eljárásaira, funkcióira és (ön)értelmezésére, de az is, hogy az irodalom s vele az írás mint maga is egyfajta technológia miként járulhat hozzá a technika instrumentalizálhatatlan aspektusának, nem intelligibilis tételező erejének az előtérbe kerüléséhez.”⁴²⁸

A „visszahatás” tanulmányozásának szempontjából azért is hasznos lehet a dolgozatban alkalmazott megközelítés, mert – amiképpen McLuhan fogalmaz – egyik médium csak egy másik médium közegében válhat igazán láthatóvá.⁴²⁹ Mészöly *Film* című regényében például nem csupán az irodalmi reprezentálás hagyományos módozatai kerülnek előtérbe, hanem a mozgóképi médium (monomediális) metaforájáról, a kameráról legalább annyit elárul a szöveg, mint a nyelv lehetőségeiről és korlátairól. Megfigyelhetővé válik, hogy az eszköz, amely Mészöly korában az objektivitás csúcsát jelentette (legalábbis, az analóg technikák területén), egyben az objektivitás reményével való végső szakításként is értelmezhető, amennyiben a „referenciális illúzió” leleplezésének fő célpontjaként tekintünk rá. Ennek igazolásául azokat a rendezőket lehetne említeni, akik a kamera mint képalkotó tárgy használatakor hasonló szándékokat igyekeztek megvalósítani, mint a *Film* elbeszélője a felvevőgép segítségével hívásakor. Gelencsér Gábor *Tárt elhatároltság* című munkájában így ír Mészöly és a kortárs film rokonságáról: „Jeles András mellett még két olyan alkotót találunk, akinek nemcsak filmjeiben, hanem elméleti szövegeiben is felbukkannak az író érdeklődésével és következtetéseivel érintkező gondolatok: Bódy Gábort és Erdély Miklóst. Bódynak a *Hol a „valóság”?* című tanulmánya, míg Erdélynek *A kalocsai előadás* címen megjelent szövege nyújtja a legtöbb kapcsolódási pontot Mészöly esszéjéhez. Jóval meggyőzőbb azonban e párhuzam, ha a két alkotó művekbe íródó filmnyelvi gesztusaira gondolunk. Így Bódy *Amerikai anizsán* archív felvételeket imitáló képi világára, s a »talált anyag« utólagos rekonstrukciójára, illetve a Erdély *Verziójának* egymás mellé rendelt és egymásnak ellentmondó »valóságváltozataira«, s a fikciót

⁴²⁷ Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter: „Előszó”. In: *Történelem, kultúra medialitás*. 11.

⁴²⁸ Bednancs Gábor – Bónus Tibor: „Előszó”. In: *Kulturális közegek*. 16.

⁴²⁹ Marshall McLuhan: *Understanding Media*. 23-25.

keretező tényfilm-rétegre.”⁴³⁰ Noha az irodalmi filmszerűség, illetve még általánosabban: az irodalom és az írás mint technológia filmre „visszahatásának” tanulmányozása fontos továbbgondolása lehetne a dolgozat következtetéseinek, a kérdés alaposabb vizsgálata messze túlmutat a jelen munka keretein és vállalásain.

Az irodalmi filmszerűség vizsgálatának további lehetőségei

A kortárs „írások szerkezete, a látásmód formája közvetlenül összefügg azzal a ténnyel, hogy a huszadik század végének kultúrája nem a szavak, hanem a látvány kultúrája, vizuális kultúra, amelynek új műfajain – a filmen, a videón – lassacskán több nemzedék nő fel.” – írja Abody Rita Garaczi László szövegeit elemezve.⁴³¹ Meglátása szerint, az író munkáinak „szerkezeti és információ-átviteli” módja szembeötlően hasonlít a film, képregény és videoklipp reprezentációs technikáihoz. A szövegek „filmje”, „látvány narrációja, úgy fut (cselleng, sétál, ugrál, tétovázik), mintha szubjektív kamera mutatná, éspedig olyan szubjektív kamera, amely ráadásul egy félig tudatos, inkább ösztönszerű vagy intuitív nyomvonalakon haladó teremtmény szemével néz [...] A szubjektív kamera azt is jelenti, hogy az írások nézőpontja állandóan mozog [...] Az írások »kamerája« ennek megfelelően úgy működik, mint a légyszem optikája.” A metaforát pedig az alábbi módon magyarázza Abody: a légy szeme mozaikszerűen egymáshoz kapcsolódó, külön kis egységekből áll, „melyek mindegyike a környező világ egy-egy darabkáját külön-külön képben közvetíti. A légy szeme gyakorlatilag minden irányban egyszerre néz, annyifelé, ahány elemből a szem összetevődik.” A szem mozaikszerűsége a látvány mozaikszerűségét eredményezi, a részletek egyidejű láttatásának lehetőségét, hiszen a szem birtokosa az irányok és a látványtöredékek sokaságát egyetlen szinkron pillanatban képes (át)látni. Ezzel összefüggésben a „légyszem-optika” alkalmazása az emberi látás eredeti, absztrakció-előtti természete, a mód, ahogy az érdek-nélküli szemlélődő nézelődik, és lát, egyszóval „szempont és prekonceptió nélkül, valóban, »mint egy romlatlan fiatal vadállat«, észleli az elébe kerülő jelenségeket.”⁴³²

⁴³⁰ Gelencsér Gábor: „Tárt elhatároltság (Mészöly Miklós és Gál István, avagy a »tettenérés magasiskolái«” kézirat.

⁴³¹ Abody Rita: „A légy szeme. (Bevezetés az alternatív próza olvasásába – Garaczi László műveiről)”. In: *Csipesszel a lángot*. Szerk. Károlyi Csaba. Nappali Ház Alapítvány, Bp., 1994. 160.

⁴³² I. m. 152-154.

Szembeötlő, hogy a „légyszem-optika” milyen nagymértékben rokonítható a mészölyi kamera elfogulatlan és hangsúlymentes ábrázolásának törekvéseivel. Némi túlzással lehet azt mondani, annak *tökéletesített* változataként értelmezhető. A „vadállati szem” metaforája pedig a „romlatlan”, „elfogulatlan” szem elképzelését eleveníti fel (melyről a dolgozat bevezetésében szóltam). Ha röviden rátekintünk például *Az intés az oszlókhöz* című Garaczi-szövegre, akkor megfigyelhető, a hangsúlymentesség megvalósítása hasonló módon történik, mint Mészöly *Film* című regényében: az idő- és térsíkok nem kauzális, lineáris alapon, hanem látszólag tetszőleges módon rendeződnek egymás mellé. Mintha egyik mondatból nőne ki a másik, csupán egyetlen lehetőséget realizálva a végtelen számú továbblépési lehetőség közül, melyek mindegyike egyenlő jogon jelenthetné a szöveg folytatását. Nehéz lenne következetes logikára rávilágítani, mely a történelmi, jelenkori, bibliai és filmi jeleneteket, illetve ezzel összefüggésben a különböző nyelvi rétegek elemeit, összetevőit egységgé szervezi. Mindehhez azt is hozzá lehet tenni, hogy a szubjektivitás meghaladásának lehetetlenségét is színre viszi a szöveg (akárcsak Mészölyé), hiszen a látszólagos hangsúlymentesség mögött, mégiscsak felsejlik a „kalodatorkú”, torkaszakadtából ordító férfi, aki az elbeszélő (a mindig jelenlévő hang) kiiktathatatlan funkcióját is jelölheti: „de láss csodát!, az a férfi tényleg ott állt széles terpeszben a sarkon, a világba vetett, szégyentelen kalodatorkú, és bár kamáslit, fuszeklit, pantallót, trencskót (trench coat!!!), kravátlit, kézelőt, girardit nem viselt, ily módon beleolvadt a sűrke utcaképbe, viszont: torkaszakadtából hallgatott (*küzdelem az epikával*)”.⁴³³

E példa rövid bemutatásával arra szándékoztam érintőlegesen utalni, hogy a Garaczi-féle „légyszem-optika”, milyen nagy mértékben vezethető vissza arra a láttatásmódra, mely például Mészöly *Film* című munkájában – elsősorban a kamera metaforához kötődően – megfigyelhető. Sőt, továbbmenve azt is lehetne mondani, hogy a „légyszem-optika” eredete azokban a 70/80-as évek fordulóján megjelent magyar prózai munkákban található, melyekben „az ábrázolás a megjelenítés, a láttatás, a megragadás, megidézés, a felidézés módozataival cserélődik fel.”⁴³⁴ A szövegbeli láttatás előtérbe kerülése, mely a „leíró hitelesség” intézményesült szabályát helyezi hatályon kívülre, elválaszthatatlan attól az elbeszélői magatartástól, mely nem elemez, nem értelmez, hanem a jelenségeket önmagukban és nem hasonlítás formájában igyekszik mutatni, *láttatni*. Az eljárás mód összekapcsolódik tehát a közvetlenség és a személyesség kikapcsolásának törekvéseivel, egy szóval

⁴³³ Garaczi László: „Intés az oszlókhöz”. In: *Nincs alvás!* Pesti Szalon, Bp., 1992. 24.

⁴³⁴ Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. 14.

azzal a látásmóddal, melyet Abody Garaczi munkáiban a „romlatlan, vadállati szem” érzékelésmódjának nevez.

Csupán egyetlen további (és közelebbi) példát említve: Mikola Gyöngyi Tolnai-könyvében a következőképpen fogalmaz az író *Költő disznósírból* című művét vizsgálva: „a helyszín Rovinj, a tengerpart, a ríva. Tolnai úgy beszéli el az ott és akkor vele történeteket, mintha egy gyorsan pergő filmet lassítana le, követne kockáról kockára. Ez a filmszerű, pontosabban a filmet képekre bontó, és a képeket kinagyító, elemző eljárás egyike a legkedveltebb narratív technikáinak más műveiben is.”⁴³⁵ Hipotézisének megfogalmazása után a szerzőnő (Deleuze és Bergson gondolatait felhasználva) amellet érvel, hogy Tolnai Ottó munkáiban milyen nagy szerepet játszanak azok a mozgóképi technikák (pl. nagyítás, keretezés), melyek az emlékek felidézését és egyáltalán a világ érzékelését meghatározzák. Végkövetkeztetésként pedig, talán nem túlzás állítani, egy új irodalomértelmezési paradigma szükségességét vázolja a következő módon. Tolnai „költészetének indulása a hatvanas években saját korának meghatározó strukturalista elméleteivel, tendenciáival ellentétben nem úgy írható le, vagy nem csak úgy érdemes leírni, mint pusztán nyelvileg szervezett univerzum, hiszen számára nem a nyelvi kifejezés problémája, lehetősége az elsődleges kérdés, [...] hanem az érzékelésnek a nyelv előtti síkja: a képi percepció. A kifejezés már adva van, mielőtt szavaink lennének róla, amit látunk, abban már valami (minden) kifejeződik számunkra. Ez a látás- és gondolkodásmód egészen különleges a huszadik századi magyar irodalomban, de állíthatjuk, hogy a világirodalomra kitekintve is rendkívül eredeti és különleges művészeti és világszemléletet sajátíthatunk el a Tolnai-művek révén.”⁴³⁶

Az „új” értelmezési mód szükségességét – talán az imént idézett példából is kitetszik – nyilván a művek a régi módszerekkel megragadhatatlan belső sajátosságai hívják életre. E tulajdonságok kialakulását, megjelenését ugyanakkor jelentősen befolyásolják az episztémétörténeti hatások, melyek a művek születésének korát meghatározzák. A szövegbeli láttatás, a képi reprezentálás problémáinak előtérbe kerülése az irodalmi alkotásokban szoros összefüggésben áll az analóg technikai képek „aranykorával”, illetve a népszerűsége tetőfokán álló mozgóképnek azzal a tulajdonságával, hogy „különösen alkalmas az elme és a test, a tudat és a világ egységének a megjelenítésére, egyiknek a másik általi kifejezésére.”⁴³⁷ Ebből következően az említett korszak alapvető elméleti metaforájának

⁴³⁵ Mikola Gyöngyi: *A nagy konstelláció (kommentárok Tolnai Ottó poétikájához)*. Alexandra Kiadó, Bp., 2005. 11.

⁴³⁶ I. m. 19.

⁴³⁷ Maurice Merleau-Ponty: „A film és a modern pszichológia”. Ford. Morvay Zsuzsa. In: *Metropolis* 2004/3. 16.

tekinthető a film, mely „retorikai” értelemben nem a valóságot, hanem a valóságról való *beszédmódot* reprodukálja. A filmi médium által felvetett reprezentációs problémák jócskán meghatározzák a világérzékelés módjait, a többi művészeti ágak pedig, beleértve az irodalmat is, szükségszerűen követik az érzéki észlelésben beálló változásokat. Azt, hogy a képelméleti és filmelméleti szempontok bekerüljenek az értelmezés eszköztárába, pontosan ezek a megfontolások indokolhatják. És valójában ugyanezek a belátások teszik lehetővé a „jelölt” – vagyis az apparátus elemeit színre vivő – esetek „jelöletlen” esetekre történő kiterjesztését is. Más szóval, hogy megrajzolhassuk az ívet, ami Mészöly kamerájától, Mándy mozijától, Oravecz „camera eye” nézőpontján⁴³⁸ keresztül Garaczi légyszem-optikájáig, és Tolnai filmszerű emlékezőtechnikájáig vezet. Egyszerűen nem tekinthetünk el attól, hogy a huszadik század végének kultúrája nem a szavak, hanem a „látvány kultúrája, vizuális kultúra”, amelynek új és meghatározó műfajai a képi reprezentálás eljárásaihoz kapcsolódnak. Már csak azért sem, állítja Abody, mert „a kortárs irodalmi alkotások anyaga látszólag a szó marad ugyan, de »mélyszerkezetüket« már régóta az a vizuális kultúra szervezi, amelyben felnőttek” az alkotók. Majd mintegy állításából levonva a következtetést így folytatja: „A verbális és vizuális appercepció közötti igen nagy különbség azonosításra és részletes elemzésére vár az *irodalmon* belül is.”⁴³⁹ Talán nem szerénytelenség azt mondani, részleges válaszainak megfogalmazásakor ezt az igényt tartotta szem előtt a jelen munka is.

⁴³⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán Oravecz Trakl-ciklusát elemezve jellemzi így a szövegek személytelen nézőpontját. (Uő: *Oravecz Imre*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 1996. 77.)

⁴³⁹ Abody: i. m. 165.

Bibliográfia

- ABODY Rita: „A légy szeme. (Bevezetés az alternatív próza olvasásába – Garaczi László műveiről).” In: *Csipesszel a lángot*. Szerk. Károlyi Csaba. Nappali ház Alapítvány, Budapest, 1994. 149-166.
- Adaptációk (Film és irodalom egymásra hatása)*. Szerk. Gács Anna – Gelencsér Gábor. Kijárat, Budapest, 2000.
- AGÁRDI Péter: „Vita a film értelmezéséről”. In: Uő: *Korok, Arcok, Irányok*. Szépirodalmi kiadó, Budapest, 1985. 379-384.
- ALBERT Pál: „Egy mifelénk korszakos regényről”. In: Uő: *Alkalmak*. Kortárs, Budapest, 1997. 264-272.
- ALTHUSSER, Louis: „Ideológia és ideologikus államapparátusok”. Ford. László Kinga. In: *Testes könyv I*. Szerk.: Kiss Attila – Odorics Ferenc – Kovács Sándor. Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport Szeged, 1996. 373-413.
- ANDEREGG, Johannes: „Fikcionalitás és esztétikum”. Ford. V. Horváth Károly. In: *Narratívák 2. Történet és fikció*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Budapest, 1998. 43-60.
- ARNHEIM, Rudolf: *A film mint művészet*. Ford. Boris János. Gondolat, Budapest, 1985.
- BABITS Mihály: *Babits Mihály összegyűjtött versei*. Osiris, Budapest, 1995.
- BAGI Zsolt: „Maurice Merleau-Ponty festésetelmélete”. In: *Passim* IV/1 (2002). 121-138.
- BAL, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Ford. Christine van Boheemen. University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London, 1985.
- BALASSA Péter: „Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Film-jéről és művészetéről*”. In: Uő: *A színeváltozás*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1982. 302-343.
- BALASSA Péter: „Mándy és a kísértetek. Művészetéről és *Átkelés* című kötetéről”. In: Uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 128-157.
- BALÁZS Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Ford. Berke Ildikó. Gondolat, Budapest, 1984.
- BARTHES, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa, Budapest, 1983.
- BARTHES, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest, 1985.
- BAZIN, André: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 2002.

- BECKETT, Samuel: *Samuel Beckett összes drámái*. Európa, Budapest, 1998.
- BEDNANICS Gábor – BENGI László: „In rebus medium”. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi, Budapest, 2003. 174-190.
- BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor: „Előszó”. In: *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednanics Gábor – Bónus Tibor. Ráció, Budapest, 2005. 11-22.
- BÉLÁDI Miklós: „A magyar regény új útjai”. In: Uő: *Érintkezési pontok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1974. 656-706.
- BENJAMIN, Walter: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”. Ford. Barlay László. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969. 301-335.
- BENJAMIN, Walter: „A fényképezés rövid története”. Ford. Pór Péter. In: Uő: *Angelus Novus (Értekezések, kísérletek, bírálatok)*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 687-709.
- BERGSON, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dr. Dienes Valéria. Akadémiai, Budapest, 1987.
- BÍRÓ Yvette: *A hetedik művészet*. Osiris, Budapest, 2003.
- BLACK, Max: „A metafora”. In: *Helikon* 1990/4. 432-448.
- BOEHM, Gottfried: „A kép hermeneutikájához”. Ford. Eifert Anna. In: *Athenaeum* 1993/4, 87-111.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago – London, 1961.
- BORI Imre: „Mándy Iván (Írók a »pálya szélén«)”. In: *Bori Imre huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*. Forum, Újvidék, 1984. 559-567.
- CASETTI, Francesco: *Filmelméletek 1945-1990*. Ford. Dobolán Katalin. Osiris, Budapest, 1998.
- CHATMAN, Seymour: „What novels can do that films can't (And vica versa)”. In: *Film Theory and Criticism*. Szerk. Leo Braudy – Marshall Cohen. Oxford University Press, Oxford – New York, 1999. 435-451.
- CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Budapest, 1999.
- DANTO, Arthur C.: „Művészet a művészet vége után”. Ford. Sajó Sándor. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 370-380.
- DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Budapest, 2003.
- DE MAN, Paul: „Metafora (Második értekezés)”. Ford. Fogarasi György. In: Uő: *Az olvasás allegóriái*. Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999. 183-215.

- DE MAN, Paul: „A metafora ismeretelmélete”. Ford. Katona Gábor. In: Uő: *Esztétikai ideológia*. Osiris – Janus, Budapest, 2000. 7-28.
- DELEUZE, Gilles: „A gondolat és a film”. Ford. Kovács András Bálint In: *Metropolis* 1999/4. 36-45.
- DELEYTO, Celestino: „Focalization in Film Narrative”. In: *Narratology: An Introduction*. Szerk. Susane Orega – José Angel Garcia Landa. Longman, London and New York, 1996. 217-233.
- DERRIDA, Jacques: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon* 1994/1-2. 21-35.
- DERRIDA, Jacques: „A fehér mitológia”. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. In: *Az irodalom elméletei V.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1996. 5-102.
- ECO, Umberto: „Már nem átlátszó a képernyő”. Ford. Szénási Ferenc. In: Uő: *Az új középkor*. Európa, Budapest, 1992. 76-109.
- EIFERT Anna: „A kép az eltűnés esztétikájában (Interaktív environment mint kinezetikus tapasztalati tér)”. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 381-296.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: „A filmszerűség elve és a képírási jel”. Ford. Félix Pál. In: Uő: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1963. 179-194.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: „Dickens, Griffith és mi”. Ford. Körösi József. In: *filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1963. 268-325.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: „Montázs 1938”. Ford. Berke Ildikó. In.: *Eizenstein válogatott tanulmányok*. Áron Kiadó, Budapest, 1998. 151-184.
- ELIADE, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Európa, Budapest, 1998.
- ELLIS, Bret Easton: *Glamorama*. Ford. Nagy Miklós. Európa, Budapest, 2005.
- ERDÉLY Miklós: „Montázs-éhség”. In: Uő: *A filmről*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995. 95-104.
- ERDÉLY Miklós: „Montázsgesztus és effektus”. In: Uő: *A filmről*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995. 142-160.
- ERDŐDY Edit: *Mándy Iván*. Balassi, Budapest, 1992.
- ERDŐDY Edit: „Mándy Iván: *A viking sisak*”. In: *Tiszatáj* 1997/2. (Diákmelléklet)

- FARAGÓ Vilmos: „Semleges kameraállás”. In: Uő: *Mi újság?* Magvető, Budapest, 1979. 110-111.
- FELMAN, Shoshana: „A nők és az örültség: a kritika téveszméje”. Ford. Hódosy Annamária. In: *Testes könyv II.* Szerk. Kiss Attila et al. Ictus – JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1997. 381-406.
- FLUSSER, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veress Panka és Sebesi István. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.
- FLUSSER, Vilém: „A filmezés gesztusa”. Ford. Tillmann J. Attila. In: *Balkon* 1997/1-2. 68.
- FODOR Péter: „Hiszem, ha látom (Bret Easton Ellis: *Amerikai pszichó*)”. In: *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter. Ráció, Budapest, 2004. 398-410.
- FOUCAULT, Michel: *Szavak és dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Budapest, 2000.
- GARACZI László: *Nincs Alvás!* Pesti Szalon, Budapest, 1992.
- GELENCSÉR Gábor: „Tárt elhatároltság (Mészöly Miklós és Gál István, avagy a »tettenérés magasiskolái«)”. Kézirat.
- GENETTE, Gérard: „Voice”. Ford. Jane E. Lewin. In: *Narratology: An Introduction*. Szerk. Susana Orega – José Angel Garcia Landa. Longman, New York, 1996. 172-189.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Színtan*. Ford. Rajnai László. Corvina, Budapest, 1983.
- GOMBRICH, Erich H.: *Művészet és illúzió (A képi ábrázolás pszichológiája)*. Ford. Szabó Árpád. Gondolat, Budapest, 1972.
- GYÖRFFY Miklós: „Emberek író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede”. In: *Filmkultúra*, 1980/1. 5-24.
- GYÖRFFY Miklós: „Szerepcsere vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése”. In: Uő. *A tizedik évtized*. Palatinus, Budapest, 2001. 5-53.
- HELTAI Jenő: *Heltai Jenő versei*. Papirusz Book, Budapest, é.n.
- „Hogyan lehet a film hatékony formálóerő? (Írói nyilatkozatok az új magyar filmről)”. Ember Marianne interjúja. In: *Filmkultúra*, 1971/5. 11-16.
- HÓZSA Éva: *A novella új neve (Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése)*. Forum, Újvidék, 2003.

- IMDAHL, Max: „Gondolatok a kép identitásáról”. Ford. Babarczy Eszter. In: *Athenaeum* 1993/4. 112-140.
- IMDAHL, Max: „Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz”. Ford. Kukla Krisztián. In: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002. 211-222.
- JAMESON, Frederic: *Signatures of the Visible*. Routledge, New York – London, 1992.
- JUHÁSZ Gyula: „Mozimámmor”. In: *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető, Budapest, 1971. 39-40.
- KARINTHY Frigyes: „A mozgófénykép metafizikája”. In: *Nyugat* 1909/12. 642-646.
- KARINTHY Frigyes: *Szavak pergőtüzében*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1984.
- KARINTHY Frigyes: *Karinty Frigyes összegyűjtött versei*. Nippon, Budapest, 1996.
- KARINTHY Frigyes: *Karinty Frigyes összegyűjtött művei. 5. Szatírák I.* Akkord, Budapest, 2001.
- KARINTHY Frigyes: *Karinty Frigyes összegyűjtött művei 20. Szatírák III.* Akkord, Budapest, 2004.
- KÁROLYI Csaba: „Ennyi volna az egész?” In: Uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon, Budapest, 1994.
- KÁROLYI Csaba: „Rekonstrukciók (Mészöly Miklós művészetéről)”. In: Uő: *Ellakni, nézelődni*. Pesti Szalon, Budapest, 1994.
- KITTLER, Friedrich: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.
- KÖNCZÖL Csaba: „A pontosság romantikusa. Mészöly Miklósról”. In: Uő: *Tükörszoba*. Szépirodalmi Kiadó. Budapest, 1986. 218-236.
- KÖNCZÖL Csaba: „Kórtani makettünk, Mészöly Miklós”. In: Uő: *Tükörszoba*. Szépirodalmi Kiadó. Budapest, 1986. 202-210.
- KÖNCZÖL Csaba: „Rendezés vagy végrehajtás? Mészöly Miklós: Film”. In: Uő: *Tükörszoba*. Szépirodalmi Kiadó. Budapest, 1986. 211-217.
- KRACAUER, Siegfried: *A film elmélete (A fizikai valóság feltárása)*. (I. köt.) Ford. Fenyő Imre. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter: „Előszó”. In: *Történelem, Kultúra, Medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi, Budapest, 2003. 7-14.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Metaforikusság és elbeszélés”. In: Uő: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Magvető, Budapest, 1987. 57-92.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum, Budapest, 1993.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Az »immateriális« beíródás (Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez)”. In: *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk: Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 9-36.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: „Csupasz tekintet, szép embertelenség (József Attila és a humán visszavonulás költészete)”. In: *Kortárs* 2005/4. 25-34.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*. Kalligram, Pozsony, 1996.
- LACAN, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ford. Alan Sheridan. Penguin Books, Middlesex, 1994.
- LAPSLEY, Robert – WESTLAKE, Michael: *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press, Manchester, 1988.
- LOCKE, John: *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós. Osiris Kiadó, Budapest, 2003.
- LÜDEKIN, Karlheinz: „Írányok között (Elmélkedés a »képek vitája« aktuális frontvonalairól)”. Ford. Németh Andrea. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 285-299.
- MacCABE, Colin: „On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature”. In: *Literature and Visual Technologies*. Szerk. Julian Murphet – Linda Rainford. Palgrave, Hampshire, 2003. 15-28.
- MÁNDY Iván: *Francia kulcs*. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Budapest, 1948.
- MÁNDY Iván: *Régi idők mozija. Zsámboky mozija (A családtag)*. Holnap, Budapest, 2001.
- MÁNDY Iván: *Novellák I-III*. Palatinus, Budapest, 2003.
- MARGÓCSY István: „Mándy Ivánról (A kismesterség dícsérete)”. In: Uő: *Hajóvonták találkozása (Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról)*. Palatinus, Budapest, 2003. 281-288.
- MÁRTON László: “Mándyról írni –“ In: Uő: *Az áhitatos embergép*. Jelenkor, Pécs, 1999. 181-183.

- McLUHAN, Marshall: *Understanding Media (The Extensions of Man)*. Mentor, New York, 1964.
- McLUHAN, Marshall – Quentin Fiore: *The Medium is the Massage (An Inventory of Effects)*. HardWired, San Francisco, 1967.
- McLUHAN, Marshall: *A Gutenberg-galaxis (A tipográfiai ember létrejötte)*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor, Budapest, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: „A film és a modern pszichológia”. Ford. Morvay Zsuzsa. In: *Metropolis* 2004/3. 10-16.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: „A közvetett nyelv és a csend hangjai”. Ford. Szávai Dorottya. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 142-177.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: „A látható és láthatatlan”. Ford. Betegh Gábor. In: *Athenaeum* 1993/4. 27-42.; In: *Enigma* 1995/3. 128-132.; *Enigma* 1995/4. 173-177. (Ford. Szabó Zsigmond – Lőrinszky Ildikó)
- MERLEAU-PONTY, Maurice: „Cézanne kételye”. Ford. Szabó Zsigmond. In: *Enigma* 1996/3. 76-89.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Ford. Colin Smith. Routledge, London – New York, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: „A szem és szellem”. Ford. Vajdovich Györgyi – Moldvay Tamás. In: *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2002. 53-77.
- MÉSZÖLY Miklós: „A »tettenérés« dialektikája (A cinéma direct útmutatásai)”. In: *Filmkultúra* 1969/2. 49-54.
- MÉSZÖLY Miklós: „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”. In: Uő: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1993. 130-140.
- MÉSZÖLY Miklós: „A kiközösítés ürügyei (Meditáció Peter Fleischmann *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* c. filmjéről)”. In: Uő: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1993. 158-178.
- MÉSZÖLY Miklós: „Regényforgatás”. In: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1993. 192-194.
- MÉSZÖLY Miklós: *Film. Jelenkor – Kalligram, Pécs – Pozsony*, 2002.

- METZ, Christian: „A képzeletbelei jelentő”. Ford. Józsa Péter. In: *Filmtudományi szemle* 1981/2. 5-105.
- MIKOLA Gyöngyi: *A nagy konstelláció (kommentárok Tolnai Ottó poétikájához)*. Alexandra, Budapest, 2005.
- MITCHELL, W. J. Thomas: *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press. Chicago – London, 1986.
- MITCHELL, W. J. Thomas: „Mi a kép?”. Ford. Szécsényi Endre. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 338-369.
- MITRY, Jean: *A film esztétikája és pszichológiája*. (I. köt.) Ford. Heszke Béla. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 1968.
- Mozi. Magyar írók novellái és publicisztikái*. Szerk. Körössi P. József. Noran, Budapest, 2003.
- MURPHET, Julian – RAINFORD, Lydia: „Introduction”. In: *Literature and Visual Technologies*. Palgrave, Houndmills – New York, 2003. 1-11.
- MÜNSTERBERG, Hugo: „A film (pszichológiai tanulmány)”. Ford. Farkas Csaba. In: *Filmspirál*. 1999/4. 34-72.; *Filmspirál*. 1995/5. 126-137.
- NÁDAS Péter: „M. M.”. In: Nádas Péter: *Talált cetli (és más elegyes írások)*. Jelenkor, Pécs, 2000. 245-251.
- NEMES Károly: „Louis Lumière”. In: *Filmtudományi szemle 1*. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 1972. 7-40.
- NEMES Károly: *A filmelmélet változásai*. Akadémiai, Budapest, 1972.
- NÉMETH Antal: „A filmszerű”. In: *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednánics Gábor – Bónus Tibor. Ráció, Budapest, 2005. 384-385.
- NEWTON, Isaac: „Színelméleti tanulmányok”. Ford. Fehér Márta. In: *A világ rendszeréről és egyéb írások*. Magyar Helikon, Budapest, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich: „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”. Ford. Tatár Sándor. In: *Athenaeum* 1992 I/3. 3-15.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Retorika”. Ford. Farkas Zsolt. In: *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997. 5-49.
- PANOFSKY, Erwin: „A perspektíva mint szimbolikus forma”. Ford. Tellér Gyula. In: *Uő: Jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, Budapest, 1984. 170-248.

- PAPP István Géza: „Magyarként maradni meg a jövőnek (Interjú Szörényi Lászlóval)”. In: *Magyar Napló* 2005/11. 21-33.
- PEIRCE, C. S.: „A jelek felosztása”. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. In: *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb – Szépe György. Gondolat, Budapest, 1975. 20-41.
- PETHŐ Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print, Csíkszereda, 2003.
- PINGAUD, Bernard: „Új regény és új film”. Ford. Szávai János. In: *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető, Budapest, 1971. 627-649.
- PLATÓN: *Az állam*. Ford. Jánosy István. Lazi, Szeged, 2001.
- PÓR Péter: „Utószó (Alain Robbe-Grillet *A rádiók* című regényéhez.)”. Európa, Budapest, 1975.
- POSTMAN, Neil: *Amusing Ourselves to Death*. Penguin Books, New York, 1985.
- RILKE, Rainer Maria: „Malte Laurids Brigge feljegyzései”. Ford. Görgey Gábor. In: *Válogatott prózai művek*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990. 5-194.
- ROBBE-GRILLET, Alain: „A holnap regényének egyik útja”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény”*. (II. köt.) Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1992. 60-68.
- ROBBE-GRILLET, Alain: „Természet, humanizmus, tragédia”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény”*. (II. köt.) Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1992. 69-93.
- ROBBE-GRILLET, Alain: „Új regény, új ember”. Ford. Réz Pál. In: *A francia „új regény”*. (II. köt.) Szerk. Konrád György. Európa, Budapest, 1992. 94-101.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *A rádiók*. Ford. Farkas Márta. Európa, Budapest, 1995.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Rések*. Ford. Gyárfás Vera. Noran, Budapest, 1998.
- RÓNAY György: „A pálya szélén”. In: *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*. Szerk. Domokos Mátyás – Lengyel Balázs. Nap Kiadó, Budapest, 1997. 110-113.
- RORTY, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Blackwell, Oxford, 1980.
- SACKS, Oliver: „A tudatfolyam sodrában”. Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna. In: *2000* 2004/11. 69-76.
- SCHUBERT Gusztáv: „Próza fekete – fehérben (Filmesztétikai elmélkedések egy Mészöly-regény ürügyén)”. In: *Az elemzés kalandjai 2*. Szerk. Balassa Péter – Kovács András Bálint. ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 1985. 191-218.
- SILVERMAN, Kaja: *The Threshold of the Visible Word*. Routledge, New York – London, 1996.

- SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Budapest, 1999.
- STAM, Robert: *Film Theory. An Introduction*. Blackwell, Oxford, 2000.
- SZABÓ Lőrinc: „Technika és költészet”. In: *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*. Szerk. Bednaries Gábor – Bónus Tibor. Ráció, Budapest, 2005. 78-82.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Mítosz és történetmondás”. In: Uő: *„A regény, amint írja önmagát.”* Korona Nova, Budapest, 1998. 28-45.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Irodalmi kánonok*. Csokonai, Debrecen, 1998.
- TARNAY László: „Etika és irodalomtudomány”. In: *Irodalom az ezredvégen*. Szerk. Ármeán Otília – Fried István – Odorics Ferenc. Pompeji – Gondolat, Budapest – Szeged, 2002. 244-269.
- TENGELYI László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Budapest, 1998.
- THOMKA Beáta: *Narráció és reflexió*. Forum, Újvidék, 1980.
- THOMKA Beáta: *Esszéterek, regényterek*. Forum, Újvidék, 1988.
- THOMKA Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram, Pozsony, 1995.
- THOMKA Beáta: *Beszél egy hang (elbeszélők, poétikák)*. Kijarat, Budapest, 2001.
- THOMKA Beáta: *Glosszárrium*. Csokonai, Debrecen, 2003.
- TOLSZTOJ, Lev: („A zörgő masina forradalma”). In: *Írók a moziban*. Szerk. Kenedi János. Magvető, Budapest, 1971. 7-9.
- TÖRÖK Endre: „Író a pálya szélén”. *Kortárs* 1964/6. 965-967.
- VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. Ágnes Klimó. Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992.
- VITÁNYI Iván: „A pálya szélén. (Mándy Iván helye az irodalomban)”. In: *A pálya szélén. In memoriam Mándy Iván*. 118-133.
- WALDENFELS, Bernhard: „A lét széttobbanása (A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán)”. Ford. Pálfalusi Zsolt. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 178-190.
- WALLACE, Martin: *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press, Ithaca – London, 1986.